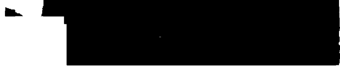

3 3433 07584033 4





AUGUSTE EHRHARD

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE CLERMONT-FERRAND

HENRIK IBSEN

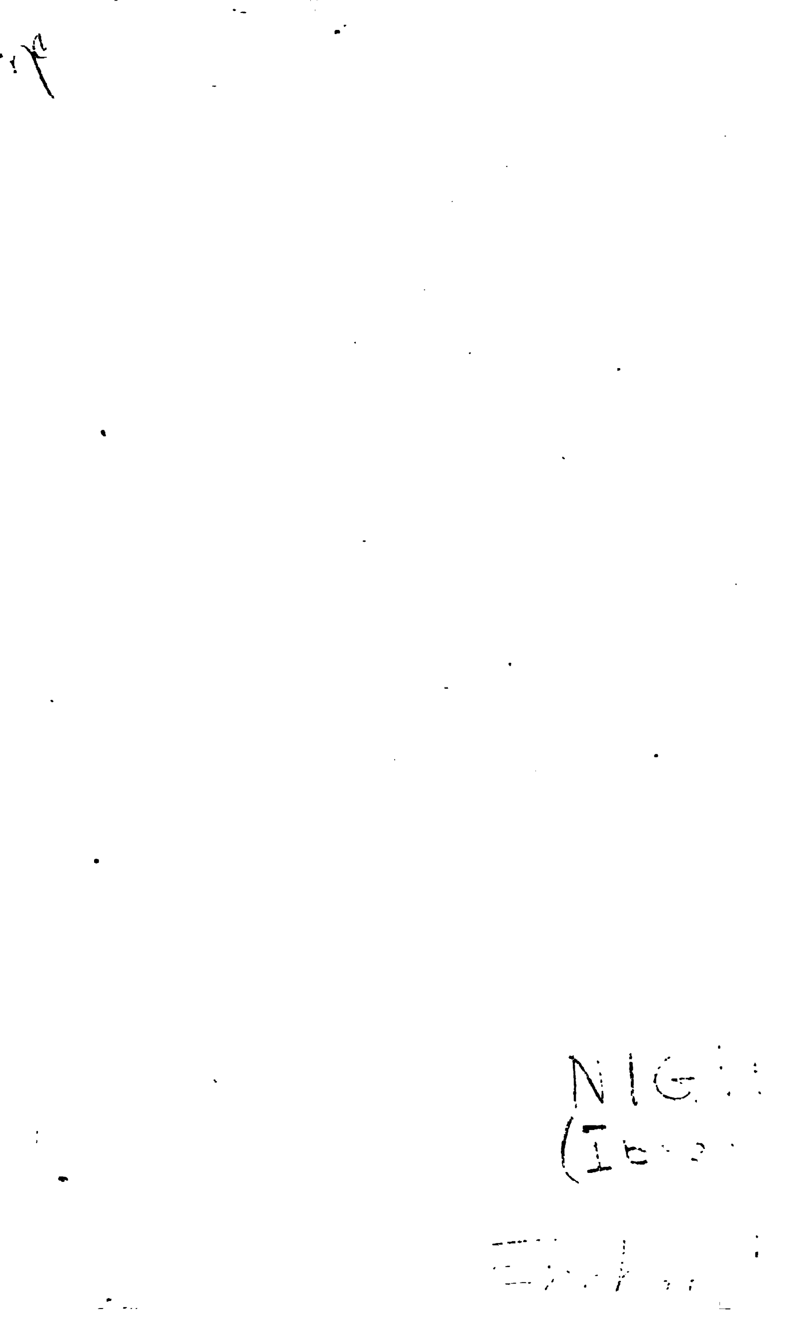
ET

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

PARIS
LECÈNE, OUDIN ET Cie, ÉDITEURS
17, RUE BONAPARTE, 17

1892

1. Name (Ibsen)



HENRIK IBSEN

ET

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

AUGUSTE EHRHARD

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE CLERMONT-FERRAND

HENRIK IBSEN

ET

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

PARIS

LECÈNE, OUDIN ET Cie, ÉDITEURS

17, RUE BONAPARTE, 17

1892

HENRIK IBSEN

ET

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

PREMIÈRE PARTIE

LES DRAMES ROMANTIQUES

CHAPITRE PREMIER.

LA PLACE D'IBSEN DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE.

Prise à part, chaque pièce d'Ibsen est infiniment curieuse. Elle donne des émotions nouvelles et fortes; on la discute avec passion; elle porte la griffe d'un esprit vigoureux et nullement banal. Mais examiner chaque drame isolément, comme sont obligés de le faire les critiques au hasard des représentations, c'est prendre Ibsen par le petit bout; c'est, comme disent les Allemands, ne pas voir la forêt à cause des arbres.

Il faut considérer le théâtre d'Ibsen en bloc. Alor nous avons devant les yeux un imposant monumeu de la pensée moderne.

L'œuvre est complexe et varié. C'est bien le produi particulier d'un pays septentrional. Les mœurs q décrit ce théâtre ne sont pas celles de nos climats ; c âmes scandinaves, que nous serions tentés de croir plus simples et plus saines que les nôtres, sont très compliquées ; elles sont pleines de contrastes qu'au premier abord nous nous expliquons difficilement ; il faudrait des connaissances ethnographiques spéciales pour en comprendre tous les mouvements subtils. Mais parmi ses compatriotes Ibsen tient une place à part. Il est en désaccord avec eux sur la plupart des questions essentielles, et pense que leur vie morale, intellectuelle et politique a grand besoin d'être réformée. Son individualité se met partout très vivement en saillie. Enfin, malgré cet accent local et personnel, les sujets de ses drames sont d'un intérêt général. Sous les caractères propres à la race norvégienne, Ibsen a saisi et rendu les lignes fondamentales de la nature humaine. Transportées sur des scènes françaises, ses figures ne sont pas entièrement exotiques; nous avons avec elles des traits communs ; en elles le poète nous montre les passions et les infirmités de tous.

La variété de l'œuvre est dans la forme extérieure. La production d'Ibsen n'a pas été très

abondante. En plus de quarante ans, quoique toute son activité ait été tournée exclusivement vers le théâtre, il n'a écrit qu'une vingtaine de pièces. Mais entre ces pièces les différences de forme sont 'les que, si l'on n'en connaissait pas l'auteur, on ɔserait les croire issues d'un même cerveau. éanmoins elles constituent un ensemble, car de l'une à l'autre la transition est naturelle, les points de contact sont nombreux, et toutes d'ailleurs sont réunies par une doctrine morale qui est au fond la même dans toutes, bien que dans les dernières elle soit exposée avec moins de sérénité et de confiance.

La thèse est ce qui importe le plus au poète. Sans avoir pour le métier d'écrivain le même mépris que Tolstoï dans ses vieux jours, Ibsen est d'abord un apôtre. Dans la solitude où il aime à vivre, il a sans doute médité plus souvent sur les problèmes de la destinée humaine que sur de pures questions d'art. Il a bataillé pour répandre des idées morales, et non, comme Zola par exemple, en faveur d'un système littéraire. Il est d'instinct un grand artiste, mais sa vocation, pour employer une de ses expressions favorites, la vocation qu'il suit de toute la force de sa volonté, est de prêcher.

En France, nous avons le grand tort de faire bon marché des thèses, à moins qu'elles ne soient politiques. Alors nous sommes d'une susceptibilité excessive. Il faut dire pour notre excuse que si

nous accueillons avec trop de scepticisme les doctrines exposées au théâtre, c'est que Dumas fils a rendu le métier d'apôtre suspect ; il avait trop d'esprit ; nous nous méfions du paradoxe. Nous ne demandons plus à une cause que d'être plaidée avec art, que nous l'estimions juste ou non. Nous devrions cependant être attentifs aux thèses d'Ibsen, ne fût-ce que parce qu'elles produisent d'intéressants tumultes chez les personnages chargés de les défendre ou de les combattre. Elles créent des conflits violemment dramatiques, des états d'âme émouvants. Le drame ne se passe pas seulement dans le cerveau, il descend immédiatement dans le cœur et le bouleverse. Quelque valeur que nous attachions aux raisonnements en eux-mêmes, ils amènent des situations tragiques et des catastrophes ; aussi faut-il les accepter au moins à titre d'excellents ressorts de l'action dramatique.

Au contraire, peuple de race latine porté à donner à la forme une importance extrême, spectateurs ou acteurs passionnés des querelles des écoles, nous examinerons avec une vive curiosité ce qu'est l'artiste chez Ibsen. Nous demanderons quelle est son esthétique. Dans quel moule fait-il entrer sa pensée ? Quelles facultés dominent dans son esprit ? Est-ce l'imagination ou le don d'observation ? Est-il classique, romantique ou naturaliste ? — Il a été tout cela, et, certes, la succession de ces manières diverses offre à la cri-

tique un des sujets les plus attrayants. Ibsen a traversé les grandes écoles de notre temps, non pas en disciple aveugle, non pas en spéculateur qui a suivi les caprices de la mode. En cet homme il n'y a rien du mouton de Panurge. Ce qui lui a fait modifier sa forme, c'est l'état intellectuel de son temps et de son pays, ce sont les conditions générales qui ont imprimé tour à tour des caractères différents à la littérature de toute notre époque. C'est aussi le développement logique de sa propre nature qui, soumise par moments à des influences étrangères, s'est ressaisie à la longue et a fini par trouver la méthode dramatique qui lui convenait le mieux. Aussi n'y a-t-il rien d'arbitraire ni de brusque dans ses transitions d'une formule à l'autre. Il a débuté par des drames romantiques, parce que dans sa jeunesse c'était un genre qui s'imposait. Il a écrit des drames philosophiques, lorsque, après le règne de l'imagination, un besoin de réflexion grave se fit sentir. Il a été amené au naturalisme par les causes qui ont rendu cette crise inévitable dans toutes les littératures. Le voici aujourd'hui en plein symbolisme, non pas pour avoir obéi à un signal, mais parce que le symbolisme, qui est d'ailleurs la seule synthèse possible après le réalisme, est le terme naturel auquel devait aboutir l'évolution de son merveilleux talent.

Ces conversions, encore une fois, ne sont pas

des concessions. Il faut n'y voir ni versatilité, ni faiblesse. Elles sont au contraire fort méritoires. Il faut louer Ibsen de n'avoir pas cru à l'absolu dans l'art, de n'avoir jamais adopté un système définitif qui, du train dont vont les idées au XIXe siècle, aurait vite été suranné. Il ne s'est pas obstiné dans une forme qui, au bout de vingt ans, aurait été, non pas démodée (Ibsen n'est pas esclave de la mode), mais en désaccord avec les nouvelles dispositions de l'esprit public. Il a marché avec son siècle. Malgré l'âge, son esprit est resté assez souple, son âme assez impressionnable pour vivre en harmonie avec les générations plus jeunes. Il a représenté les mœurs et les croyances d'hier ; il représente celles d'aujourd'hui ; il prévoit même celles de demain. Il est le *vates*, le poète à l'œil ouvert sur l'avenir, qui a bien mérité d'être appelé par M. Georges Brandes « le plus moderne des modernes » (1).

L'éducation artistique d'Ibsen et l'évolution du drame au XIXe siècle sont deux phénomènes parallèles. Etudier l'une, c'est résumer l'autre. Un tableau complet de son activité littéraire ne peut pas être une simple monographie de ses œuvres. On devra s'efforcer de suivre et de noter en elles la transformation progressive du théâtre moderne.

(1) Georg. Brandes, *Moderne Geister*, Francfort-s.-Mein, 1888, p. 461.

CHAPITRE II.

LE ROMANTISME NORVÉGIEN.

Le romantisme, dans la pensée de ses champions français, était l'émancipation de la poésie. Il n'a été en réalité qu'une réaction, intolérante comme toutes les réactions, et, à cause de cela, aboutissant à des créations incomplètes. Au lieu d'être l'épanouissement simultané de toutes les facultés actives de l'esprit, il a été, lui aussi, l'oppression des unes par les autres. Le classicisme avait, au théâtre, sacrifié tout à la peinture du monde intérieur ; dans les drames romantiques, au contraire, la psychologie et la réflexion furent trop dédaignées au profit de l'imagination.

Si l'imagination, même lorsqu'elle paraît toute-puissante, pouvait s'isoler des autres facultés, si elle pouvait répudier tout commerce avec la réflexion, le romantisme, qui lui donne un rang privilégié, n'aurait produit nulle part des œuvres plus typiques qu'en Norvège. En effet, un des caractères essentiels de l'esprit norvégien, c'est une prodigieuse exubérance de la fantaisie. Ce pays est le

vrai pays du rêve. L'imagination s'y livre aux divagations les plus hardies. Sa force est excessive, à tel point que ce n'est plus une qualité, mais un mal, une véritable hypertrophie.

Le climat et les conditions de la vie sont causes de cet état morbide. Qu'il habite l'intérieur des terres ou les côtes, qu'il soit paysan ou marin, il est difficile au Norvégien de ne pas s'abandonner à la rêverie. Marin, il a gardé les goûts nomades des Vikings qui parcouraient audacieusement le monde, il y a dix siècles. Il entend parler ceux qui reviennent d'au delà des mers des pays éloignés qu'ils ont visités. Avant d'y aller à son tour, il se les représente sous des couleurs magnifiques ; il se figure une Amérique où tout est gigantesque ; dans les brumes natales, sous le ciel gris de Bergen, il a la vision de la France, de l'Espagne, de l'Italie, éclatantes de soleil, d'un Orient dont la lumière aveugle. Et quand, vieux matelot, il a satisfait sa fringale de voyages, ses récits à leur tour excitent les têtes plus jeunes et entretiennent une violente aspiration vers un lointain où toutes choses semblent plus belles.

Le paysan vit le plus souvent isolé au fond d'une vallée ou sur de hauts pâturages d'un accès difficile. Les fermes sont distantes les unes des autres ; on ne se rencontre guère que le dimanche à l'église. Souvent on est bloqué par les neiges. En été, les jeunes filles vont, loin de leur famille, garder les troupeaux ; elles passent de longues journées dans la solitude.

Or « que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe? » On lit, on prie, on rêve. A l'écart du monde, on se crée un monde chimérique. On mélange le réel et l'irréel, on refait la création.

L'aspect de la nature extérieure favorise cette tendance à s'illusionner sur la réalité des choses. « Ici dans la nature qui nous entoure, dit un personnage d'un drame de Bjœrnson, *Au delà des forces*, il y a quelque chose qui provoque en nous l'extraordinaire. La nature dépasse ici les proportions normales. Nous avons la nuit pendant presque tout l'hiver. Pendant presque tout l'été nous avons le jour ; le soleil reste alors jour et nuit au-dessus de l'horizon. L'as-tu déjà vu la nuit ? A moitié voilé par les brumes de la mer, il paraît souvent trois, quatre fois plus grand que d'habitude. Et puis, l'effet de la couleur sur le ciel, la mer, les rochers! Une gamme du rouge le plus vif, jusqu'au jaune et au blanc le plus délicat, le plus doux. — Que dire aussi des couleurs de l'aurore boréale sur un ciel d'hiver? Elles sont plus éteintes, il y a quelque chose de mou dans les lignes, quelque chose d'inquiet et de toujours changeant. — Enfin les autres merveilles de la nature ! Ces millions d'oiseaux ! ces bancs de poissons qui ont plusieurs lieues de long! Ces murailles de rochers verticales qui montent du sein même de la mer ! Elles aussi se distinguent des autres montagnes ; l'Océan Atlantique murmure à leur pied. — Il est naturel que les conceptions des hommes, en rapport

avec cet entourage, soient démesurées. A entendre leurs légendes, leurs contes, il semblerait qu'on a entassé un pays sur l'autre. Les banquises envoyées par le pôle paraissent des jouets venus en dansant. »

Le romancier Jonas Lie nous donne une explication analogue : « Dans le Nord, dit-il, la nature a des proportions extraordinaires et crée des contrastes grandioses d'un caractère tout particulier. On y trouve une solitude grise, infinie, comme aux temps préhistoriques, avant que les hommes vinssent s'y établir ; mais aussi, au milieu d'elles, il y a d'infinies richesses naturelles. On y voit un soleil et la splendeur d'un été dont le jour ne se compose pas seulement de douze heures, mais dure pendant trois mois jour et nuit, et pendant lequel il faut en maints endroits se défendre avec un masque contre des essaims de moustiques ; mais, comme contraste, il y a aussi une nuit sombre et pleine d'épouvante qui dure neuf mois. Il y a là des proportions gigantesques, mais sans les petites transitions entre les extrêmes, sur lesquelles repose dans le Sud la vie tranquille. En d'autres termes, ce sont des proportions dans lesquelles peuvent se jouer la fantaisie, le conte, le caprice, mais qui déroutent la raison calme, l'activité uniforme et sans défaillance (1). »

Le sud dont nous parle ici Jonas Lie n'est, il est vrai, que le sud de la Norvège qu'il oppose à l'ex-

(1) *Le Voyant* (*Den Fremsynte*).

trême nord. Mais même dans les provinces plus voisines de nous, les esprits sont sous l'influence des spectacles de la nature. Le genre d'existence produit sur l'intelligence des effets analogues. Même chez les méridionaux de Christiania, les visionnaires et les hallucinés ne sont point rares. Beaucoup de Norvégiens vivent de plain-pied avec le surnaturel, tous ont une tendance à dépasser la réalité, à l'orner à la transfigurer.

Dans aucun pays, l'imagination ne s'est prodiguée davantage en récits fabuleux. A lire les contes recueillis par Asbjœrnsen et Moe, les chants notés par Landstad et Sophus Bugge, l'on est stupéfait de cette fertilité d'inventions, de ces légions d'êtres invraisemblables qu'enfante la superstition populaire, monstres ou nains, fées gracieuses ou horribles sorcières, forces de la nature qui prennent une voix et des traits humains, objets qui s'animent et se personnifient, bêtes, plantes, ustensiles même qui se meuvent et parlent comme des hommes. En face de cette débauche de fictions et d'aventures inouïes, les *Contes* de Perrault paraissent étrangement pauvres et sobres.

Cette même prodigalité de l'imagination se révèle dans l'art et dans l'architecture populaires On aime les dessins bizarres, les colorations fortes, ce qui tire l'œil. Le paysan peindra son habitation, son *gaard*, en rouge vif coupé de lignes blanches ; il la fera sourire au milieu d'un cadre de fleurs qu'il cultive

avec le plus grand soin. Pénétrez à l'intérieur ; vous y verrez les murs couverts d'illustrations ; les meubles sont peints ; vous remarquerez particulièrement des bahuts sur lesquels le pinceau d'un artiste villageois s'est capricieusement promené. Les costumes sont bariolés ; le vert foncé s'y marie hardiment avec le cramoisi.

Les églises se distinguent par le même abus d'ornements et de fioritures. Un touriste qui a traversé la Norvège dans tous les sens les décrit ainsi et tire de sa description une conclusion générale fort juste : « Les vieilles églises norvégiennes avec leur grand clocher au centre et leurs nombreux clochetons, leurs toits comme couverts d'écailles, leurs portails chargés de sculptures, leurs têtes de dragons et autres figures d'animaux fantastiques, ont un aspect tout à fait singulier, comme un conte lointain, dans cette nature primitive. Elles sont une expression de cet esprit exalté des Vikings qui parcouraient le monde et reproduisaient les spectacles merveilleux de l'Orient. Mais on ne s'est pas borné à des imitations purement extérieures. De cet excès d'imagination dont souffrent les Norvégiens sont sortis aussi bien les mythes monstrueux de leur paganisme que le fouillis des sculptures qui décorent les portails de leurs églises de bois, les arabesques de leurs tapis, ainsi que les enluminures multicolores de leurs portes et de leurs bahuts. Les yeux de ce peuple réclament la variété, les sinuosités, la ligne

brisée, le zigzag, le contraste. De là ces entortillements compliqués, ces couleurs criardes qui rappellent Pompéï, ces oppositions violentes qui finissent par se fondre en un tableau d'ensemble et en une harmonie toute particulière, mais dont l'effet est fantastique, presque surnaturel, comme celui d'un poème fabuleux (1). »

Cependant, quelque vive qu'elle puisse être, l'imagination a, dans l'esprit norvégien, un important contrepoids, un sens pratique très robuste. Si les conditions de l'existence sont propres à développer le penchant à la rêverie, elles ont en même temps un effet tout contraire, celui de faire sentir à tout moment le joug de la réalité. Ce paysan que nous avons vu songeant dans la solitude, est, à cause de cette solitude même, obligé de multiplier son activité, de l'exercer aux métiers les plus divers. Il est à la fois laboureur, chasseur, berger, menuisier, forgeron, peintre, vétérinaire. Dans les travaux des champs, il lui faut livrer de rudes assauts à une nature aussi ingrate que splendide. Il ne peut pas se laisser vivre comme les agriculteurs dont Virgile chante le sort fortuné. La hache à la main, il conquiert sur les forêts l'espace nécessaire pour obtenir une maigre moisson. Quand il a triomphé d'un sol rebelle, souvent une avalanche bouleverse tout son travail, et tout est à recommencer.

(1) Passarge, *Sommerfahrten in Norwegen,* Leipzig, 1884.

Le marin ne traverse pas en touriste les pays qu'il brûle de visiter. Tout en admirant les beautés que sa fantaisie lui représentait d'avance, il place des marchandises. Il trafique de bois de sapin. Dans les ports ensoleillés d'Espagne et d'Italie, sur les rivages de la mer d'azur, il dépose des cargaisons de morues et de harengs. Dieu sait si dans ce commerce il y a des odeurs capables de ramener sur terre la pensée la plus ailée.

Ce côté positif du tempérament national se révèle chez les littérateurs de deux manières : par l'observation exacte de la vie réelle et par le souci d'écrire des œuvres utiles. Ces deux caractères dominent dans les comédies de Holberg (un Norvégien et non pas un Danois), qui sont des chefs-d'œuvre de précision en même temps que des leçons de morale. Asbjœrnsen, l'auteur qui a recueilli avec un soin pieux les contes populaires et qui s'est délecté, on le sent, au milieu de ces extravagances, fut un savant naturaliste ; il a écrit aussi des traités d'agriculture, de sylviculture, jusqu'à un manuel de cuisine ; un procédé nouveau qu'il recommandait pour faire la bouillie mit en émoi les ménages scandinaves. En général, la théorie de l'art pour l'art n'existe pas en Norvège. Le plus souvent, même sous les dehors d'une éclatante et pure poésie, une intention didactique se manifeste.

L'esprit norvégien réunit, sans les concilier, deux tendances opposées: idéalisme romantique et po-

sitivisme, rêverie et activité pratique, poésie et raison. Ce contraste se trouve, à vrai dire, chez tous les peuples, ce sont les deux pôles entre lesquels se meut la pensée humaine. Mais nulle part l'écart n'est aussi violent qu'en Norvège. Deux types créés par Bjœrnson incarnent cette double nature. L'un représente le bon sens qui triomphe du goût des ave n tures, le travail utile, la vigueur qui se dépense avec profit, le calme bourgeois de la vie rangée : c'est Thorbjœrn, dans le roman de *Synnœve Solbakken*. L'autre, c'est l'imagination inquiète, l'aspiration vers l'au-delà, la rêverie mélancolique : c'est Arne, le héros de la nouvelle qui porte ce nom.

Ibsen a personnifié cet antagonisme dans son admirable figure de Peer Gynt, dans laquelle il a résumé les caractères de son pays. Peer Gynt est, d'un côté, fantasque, paresseux, bayant aux nues, ivrogne et halluciné ; d'un autre côté, il est un négociant actif, qui gagne une immense fortune. On peut dire qu'en ce type, déduction faite d'une foule de traits peu flatteurs, Ibsen s'est représenté lui-même ; il a exprimé un conflit qu'il sentait en lui aussi bien que dans l'âme de sa nation, un conflit entre le romantisme et le réalisme. Il s'est livré longtemps dans son esprit une lutte entre ces deux principes contraires. Nous allons assister aux péripéties de ce combat ; nous verrons si la paix s'est établie, et s'il s'est conclu entre les deux tendances adverses un compromis satisfaisant.

CHAPITRE III.

LA PREMIÈRE ŒUVRE D'IBSEN : *Catilina*.

En 1848, lorsque l'idée lui vint d'écrire son premier drame, Ibsen avait vingt ans (1). Son père, riche négociant, avait été ruiné, le laissant avec des études incomplètes, obligé de gagner son pain dès la seizième année. Le jeune homme dut accepter une place de commis dans une pharmacie à Grimstad, petite localité de 800 habitants. Il avait des goûts d'artiste, il avait le culte du beau, et la destinée le condamnait à préparer des potions et des pilules dans le plus infime des laboratoires. Le seul rêve qu'il lui fût possible de caresser était de devenir un jour médecin ; pour y arriver, il tâchait de combler les lacunes de son instruction, il se préoccupait de ses examens. Mais mille bruits du dehors le détournaient du travail. L'agitation répandue dans toute l'Europe le gagnait. Il adressait des sonnets à la Hongrie révoltée, il appelait tous les Scandinaves au secours

(1) Il est né à Skien, dans la province de Telemarken, le 20 mars 1828.

du Danemark qui était en guerre avec l'Allemagne. Le commis apothicaire rongeait son frein. Dans l'hiver 1848-49, il se donna de l'air en composant son drame de *Catilina.* On devine aisément ce que pouvait être cette œuvre écrite dans de telles conditions, à une telle époque.

Catilina est l'explosion de la colère d'un jeune homme qui trouve le monde mal fait. Il est enthousiaste ami de la liberté et partout il ne voit qu'oppression et tyrannie, tyrannie des gouvernements, tyrannie des mœurs et de l'opinion publique, tyrannie de la pauvreté qui défend l'accès des grandes choses. L'injustice triomphe partout, la corruption s'étale. La vertu et la beauté ont fui de ce monde; ceux qu'indigne encore le spectacle des vilenies sont rares. Ibsen ne fait en somme que reprendre le thème bien connu de J.-J. Rousseau, du *Werther* de Gœthe et des *Brigands* de Schiller, thème sur lequel déjà nos romantiques français avaient exécuté de nombreuses variations.

Ce n'est pas une simple répétition. Le héros d'Ibsen n'est pas un pur pastiche de Werther ou de Charles Moor, une doublure de Hernani. Catilina est une création originale, parce qu'il est Ibsen lui-même. Le pessimisme du poète n'est pas celui de nos romantiques qui aurait déteint sur lui ; c'est un pessimisme d'un accent particulier, non pas la mélancolie qui flottait en l'air au commencement de notre siècle et dont la contagion dissolvait tant d'âmes. C'est la

douleur cruelle et précise d'un homme pour qui la vie a été de bonne heure amère, la rancune violente d'un malheureux contre une société où il lui semble que ses facultés lui donneraient le droit de jouer un rôle brillant, mais d'où il est exclu par une fatalité stupide. Catilina rêve d'être consul, et la foule vénale lui préfère des imbéciles riches. Ibsen rêve d'être un grand artiste, peintre ou poète (il se croyait l'un et l'autre), et la pauvreté le force à vendre de la rhubarbe.

Ibsen est d'un tempérament robuste. Toute sa vie, il a fait la guerre au vice avec vaillance et âpreté. Armé de l'énergie d'un Viking intrépide et batailleur, il a soulevé et bravé les colères, jeté le gant à la société. Aussi son mécontentement, qu'il fait traduire par Catilina, n'est-il pas la tristesse inactive d'un Werther ou d'un René. Le pessimisme de la plupart de nos romantiques est la maladie de Hamlet, la mélancolie qui ronge l'âme et paralyse en elle tout effort. La poésie des romantiques français est, comme on l'a très bien dit, « une poésie amère et gémissante où se réfléchissent l'épuisement de la lutte, la lassitude de l'attente, l'affaissement des volontés, le découragement de l'espérance elle-même (1). » Ibsen et son héros sont autrement trempés. Catilina sans doute a quelques moments d'hésitation ; vaincu par

(1) Georges Pellissier, *Le mouvement littéraire au* XIX*e siècle*, Paris, 1890.

les prières de sa femme, il est sur le point de quitter Rome et de s'enterrer avec elle dans le silence des campagnes. Mais bientôt il se ressaisit, il ne laissera pas sa patrie livrée aux abus et au despotisme. Il tirera l'épée, il marchera avec une armée contre celle du Sénat. Son énergie ne l'abandonnera point, pas même au moment où il se verra trahi et sûr de la défaite. Avec une poignée de braves il luttera jusqu'au bout et mourra en héros.

Révolté, comme le sont les types créés par les romantiques, Catilina est de plus un révolutionnaire. Le mouvement dont il prend la tête a une date précise, l'année 1848. Il est moins un Romain rebelle, en guerre contre le Sénat et Cicéron, que l'ennemi des gouvernements absolus de l'Europe moderne. Tandis que la révolte de Werther, de René, de Chatterton a un caractère général, presque abstrait, celle de Catilina prend une forme spécialement politique. Le héros latin parle comme un des promoteurs de la révolution de février. « La liberté des citoyens, dit-il, voilà ce que je veux rétablir, et l'esprit civique, tel qu'il régnait ici autrefois. » Il s'appelle « un homme enflammé pour la cause de la liberté, un ennemi de tout pouvoir injuste, un ami de tous les opprimés, de tous les faibles, plein d'ardeur et de courage pour renverser les puissants. » Il aurait élevé des barricades, si l'on avait connu la chose à Rome, ou plutôt il songeait à faire mieux, il parlait d'incendier et de raser la ville. Car il y a en lui un

commencement d'anarchiste. Il s'enivre à l'idée de mettre le feu aux temples et aux palais, et il rêve un temps où d'un amas de décombres s'élèvera une colonne isolée qui dira au voyageur : « Ici était Rome. » Ailleurs il y a quelques teintes d'une philanthropie saint-simonienne et d'un socialisme attendri. Il partage son bien ; à un ancien soldat qu'il n'a jamais connu et qui implore sa charité il donne une bourse pleine d'or, dernier débris de sa fortune. La fougue révolutionnaire de Catilina était celle d'Ibsen lui-même exaltée par la chute de Louis-Philippe et par les troubles qui éclatèrent alors dans toute l'Europe. Le poète mettait dans l'âme de son héros ses propres goûts anarchistes, que l'on retrouve encore beaucoup plus tard chez lui plus réfléchis et très purifiés.

Facit indignatio versum. L'indignation peut faire un poète satirique ou lyrique, mais non un poète dramatique. Il faut, pour créer une œuvre de théâtre, une expérience de la vie, une connaissance des hommes que ne pouvait avoir le petit apothicaire de Grimstad. En général, le théâtre romantique a le tort d'être trop subjectif, tandis qu'il faut sur la scène une forte part de vérité objective. Ce théâtre avait la prétention d'être le retour à la nature vraie ; en fait, le monde qu'il représente n'est que la vision particulière, souvent une illusion du poète. C'est là le grand défaut du drame d'Ibsen. La part de vérité qu'il renferme est restreinte, elle est uniquement

dans la sincérité de l'inspiration, dans la passion révolutionnaire qui animait réellement le poète. Tout ce qu'il ajoute à ce fond authentique est faux ou emprunté. Les traits par lesquels il cherche à compléter la physionomie de Catilina, les personnages dont il l'entoure, le développement de l'action, tout trahit une ignorance profonde de l'âme humaine.

L'âme de Catilina est pleine de contrastes. Ces contrastes assurément peuvent se rencontrer chez le même homme, mais l'auteur qui met cet homme sur la scène doit nous faire saisir la possibilité de réunir des sentiments contraires. C'est un art qu'Ibsen ne connaît pas encore. Son personnage est composé de fragments disparates. Catilina éprouve avec une violence extrême

ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses,

et il se dit lui-même profondément vicieux. Il gémit sur la corruption de Rome et il lui faut gémir aussi sur la sienne. Il aime tendrement sa femme Aurélie, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre jusque dans le temple sacré une Vestale qu'il a remarquée dans une cérémonie publique. Il aspire au consulat afin d'ôter le pouvoir aux incapables, et il est lui-même le jouet de folles passions. Il nous apparaît plein de grandeur, et néanmoins il se sent flétri à juste titre par ses concitoyens. Ces antinomies, le poète ne sait pas les résoudre.

Furia est la prêtresse que Catilina va rejoindre dans le sanctuaire même de Vesta et qui, pour avoir laissé éteindre le feu sacré pendant cette entrevue, est condamnée à être ensevelie vivante. Délivrée par un ami de Catilina, elle va s'attacher comme une ombre à ce dernier qu'elle aime et qu'elle déteste. Elle l'aime parce qu'il est magnanime, elle le déteste parce qu'il a séduit sa sœur. Par amour elle le poussera aux entreprises glorieuses; par haine, elle se réjouira de la catastrophe qu'elle prévoit au bout de ces mêmes entreprises. L'idée de ce rôle n'est pas malheureuse, mais l'exécution l'est tout à fait. Cette Furia n'a rien d'humain. Parce qu'elle est sortie du caveau où elle attendait la mort, elle se dit un spectre, et elle agit comme si elle en était réellement un. La nuit est son domaine; c'est par des clairs de lune fantastiques, au son du tonnerre qu'elle fait de subites apparitions. Sa voix est toujours terrible. Jamais de détente dans sa déclamation lugubre. A force de jouer au loup-garou elle devient comique. Ainsi une nuit, pendant qu'une délégation d'Allobroges, venue à Rome pour réclamer justice devant le Sénat et déçue dans sa légitime confiance, traverse les jardins de Catilina avec l'intention de s'entendre avec lui et d'obtenir par la force ce qu'elle n'a obtenu par la persuasion, Furia, dissimulée derrière les arbres, écoute leurs propos et crie sans se faire voir : « Malheur à celui qui suit Catilina ! » Les Allobroges, épouvantés, s'enfuient à toutes jambes. Avec ce rôle

de Furia, Ibsen tombe dans le genre qui fut la pire dégénérescence du théâtre romantique, dans le mélodrame.

D'autres rôles moins importants sont moins invraisemblables parce que le jeune auteur les a composés avec des réminiscences. Aurélie, la femme de Catilina, est une pâle reproduction de la Portia de *Jules César*. La psychologie des conjurés est empruntée à celle, bien imaginaire déjà, des *Brigands* de Schiller. L'imitation est particulièrement visible dans le rôle de Lentulus, l'ambitieux qui, pour se mettre à la place de Catilina, gage deux bandits pour le poignarder. Son langage est presque textuellement traduit de celui que Schiller met dans la bouche de Spiegelberg, le rival sournois et lâche de Charles Moor. Ces conjurés dont Ibsen essaie de nous dépeindre les déportements ne sont en somme que des libertins de fantaisie, des viveurs d'opéra. Ils chantent un hymne à Bacchus : c'est l'inévitable chanson à boire de tous les opéras vieux-jeu.

L'action d'un drame fondé sur une psychologie aussi enfantine ne pouvait se dérouler logiquement. Elle avance par soubresauts. Les lacunes sont nombreuses ; des états d'âme restent inexpliqués, ou bien pour les amener, Ibsen se sert d'un moyen commode, mais peu satisfaisant. Il fait agir ses personnages sous l'influence d'un songe. Catilina en a deux qu'il raconte longuement. Grâce à eux, nous prévoyons la catastrophe finale. Il eût été préférable

qu'une analyse profonde de l'âme des principaux personnages nous la fît paraître naturelle et nécessaire.

La forme extérieure dont Ibsen revêt ses conceptions est celle du drame romantique. Il ne pouvait en être autrement. Il était impossible de couler dans un moule classique cette matière en ébullition qui s'échappait du cœur du jeune poète, de même qu'il avait été impossible à Gœthe et à Schiller de se soumettre à la discipline de règles exactes lorsqu'ils composaient, l'un *Gœtz de Berlichingen*, l'autre les *Brigands*. Il y avait d'ailleurs trop d'analogies entre le sujet d'Ibsen et ceux de ses devanciers allemands, pour qu'il ne fût pas tenté de se régler sur eux dans la composition de son œuvre. Il adopta leur manière désordonnée et passablement brutale, qui se prêtait parfaitement à la nature de son inspiration.

La technique du romantisme visant à frapper fortement l'imagination, les poètes préfèrent le drame historique au drame contemporain. Ils comptent sur les effets de grossissement par le recul. Ils ont l'occasion de ressusciter, pour le plaisir des yeux, le pittoresque d'un monde disparu ou lointain. Ibsen fit ainsi. Son héros lui parut plus grand drapé dans une toge romaine que portant la redingote du tribun ou la blouse de l'ouvrier de 1848. Le forum lui semblait plus poétique qu'un coin de ville moderne. La variété de la mise en scène est un dogme de l'esthétique romantique. Ibsen multiplie les décors qui nous re-

présentent successivement la voie flaminienne avec les remparts de Rome au fond, un portique dans l'intérieur de la ville, le sanctuaire de Vesta, une salle dans la maison de Catilina, le caveau où est emmurée Furia, la taverne où se réunissent les conjurés, le jardin de Catilina, son camp en Etrurie. Le romantisme est ami d'effets scéniques qui impressionnent vivement, de coups de théâtre, d'apparitions imprévues. Ibsen abuse de ces procédés. Toutes les scènes de son drame se passent la nuit. Les ténèbres sont coupées par la lueur vacillante du feu de Vesta, par des clairs de lune, par des éclairs. Le soleil ne se lève qu'au moment où Catilina expire. Les apparitions de Furia sont étranges ; elle arrive toujours subitement, au moment où personne ne s'attend à elle. Ibsen va jusqu'à recourir franchement au merveilleux. Une ombre se dresse tout à coup devant Catilina qui parcourt son camp ; c'est un vieillard revêtu d'une armure et d'une toge. Elle menace le citoyen rebelle. Elle ne se nomme pas ; il faut que nous devinions que c'est l'ombre de Sylla. Au romantisme Ibsen emprunte enfin le style à panache, la rhétorique ampoulée. Tout le rôle de Furia est une déclamation outrée. Catilina prodigue les hyperboles. Voici comment il parle à Furia, lorsqu'il a poignardé Aurélie : « Ce n'est pas elle seulement que j'ai tuée, c'est tous les cœurs de la terre, c'est tout ce qui vit, c'est tout ce qui croît et verdit. J'ai éteint toutes les étoiles, le disque de la lune, le flambeau du soleil. Vois toi-

même : le soleil ne se lève pas, il ne se lèvera plus jamais ; le soleil est éteint.... »

Comment se fait-il qu'en 1875, Ibsen, converti depuis longtemps à d'autres principes esthétiques, ait fait à un drame aussi manifestement défectueux l'honneur de le remanier et d'en publier une seconde édition? Pourquoi ai-je moi-même si longuement insisté sur ce premier essai ? — Parce que sous l'accoutrement romantique que le poète dépouillera plus tard, sa personnalité se dessine déjà.

Ibsen est resté toute sa vie ce qu'il était, quand il écrivait *Catilina,* un révolutionnaire. Seulement les révolutions politiques ne le satisferont plus. Il désirera un bouleversement plus général, l'anéantissement complet de la société telle qu'elle existe à présent, une véritable refonte de l'humanité.

Catilina contient une ébauche de son futur système de morale. « Maintes choses, dit le poète dans la préface de la seconde édition, sur lesquelles ma poésie a roulé dans la suite, le contraste entre la force et les désirs, la volonté et la possibilité, la tragi-comédie de l'humanité et de l'individu, tout cela se montre déjà ici en vagues esquisses. » Catilina est une grande âme à l'étroit. Dans son dessein de relever Rome, il rencontre de nombreux obstacles. Des amis l'entraînent au plaisir ou bien menacent de déshonorer son entreprise en y cherchant un moyen d'assouvir leurs passions impures. Plus tard Ibsen écrira que les amis sont un luxe coûteux, parce qu'on leur sa-

crifie beaucoup de projets. Catilina se heurte aux résistances d'Aurélie qui le supplie de préférer le bonheur tranquille de la vie conjugale à la gloire de rétablir la grandeur de Rome. Il est obligé de la repousser en disant : « Tu veux me mener à la honte de ne vivre qu'à demi », et il la tue. Plus tard Ibsen nous montrera Brand sacrifiant à sa vocation la vie de sa femme et celle de son enfant. Catilina ouvre la série de ces héros qui vont à travers tous les obstacles jusqu'au bout de leurs projets. « Je ne puis m'arrêter à mi-chemin », dit-il. Ainsi parleront après lui Brand et le docteur Stockmann.

Furia étouffe entre les murs du temple de Vesta. Se raidissant contre son devoir, elle aspire à la lumière, à la liberté. Elle est la première de ces émancipées, de ces amazones de l'esprit dont le poète fera défiler sous nos regards le hautain bataillon.

Nous avons remarqué que l'action entière de *Catilina* se passe la nuit. C'est seulement à la fin que l'aurore se lève, quand le héros expire entre les bras de sa femme qui lui pardonne. Alors le jour se fait aussi dans son âme ; il voit que, toute sa vie, il a tâtonné dans les ténèbres. L'amour fidèle qui l'accompagne jusque dans la mort est la flamme qui illumine sa dernière heure. « Tu as, dit-il à Aurélie, vaincu l'esprit de la nuit par ton amour. » C'est ainsi que dans les *Prétendants à la couronne* un murmure de tendresse féminine annoncera au roi Skule mourant le repos éternel dans un royaume de

lumière. C'est ainsi qu'aux feux du soleil levant Solveig, l'amie fidèle, bercera Peer Gynt qui s'endort du dernier sommeil, las des vaines agitations de son existence. Le soleil monte à l'horizon après que toute l'action des *Revenants* s'est passée sous un ciel chargé de pluie. Lumière et amour : Ibsen aimera à nous montrer ses héros et ses héroïnes aspirant vers ce double but.

CHAPITRE IV.

PÉRIODE D'ESSAIS.

Pendant dix ans Ibsen resta sans répondre aux espérances que son premier drame avait fait concevoir. *Catilina* était une œuvre personnelle, une œuvre d'actualité, bien que le cadre fût emprunté à l'histoire romaine. Le poète s'était montré homme d'action. On pouvait deviner en lui un lutteur plein de force quoique encore inexpérimenté, dont les coups tomberaient drus et terribles. Pendant dix ans on aurait pu croire qu'on s'était trompé. Ce fut une longue trêve où le batailleur sommeilla. Ou du moins son théâtre parut inoffensif. Le poète exhalait bien de temps en temps ses colères dans un article de journal, dans une strophe méchante. Mais ses drames ressemblaient à ceux de tout le monde. On y trouvait la même inspiration, le même idéal, la même esthétique que dans ceux des auteurs qui régnaient sur la scène. C'était le même romantisme archaïsant, à peu près vide de pensée, bruyant amusement des masses qui préfèrent le plaisir d'un

instant aux durables leçons. On s'était si bien habitué à ses drames apprivoisés que, lorsque tout d'un coup le véritable Ibsen se réveilla en jetant à la face du public les provocations hardies de la *Comédie de l'amour*, ses amis eux-mêmes furent surpris.

Dans cet intervalle, avant de redevenir personnelle, sa poésie prit tour à tour les caractères qui dominaient dans la littérature dramatique de la Norvège. La littérature norvégienne était confondue d'abord avec la littérature danoise, puis elle voulut être autonome. Cette transformation se reflète dans le théâtre d'Ibsen.

Un changement de résidence fut la première cause de l'effacement temporaire de sa personnalité. A Grimstad le jeune poète avait été livré à lui-même; il ignorait la mode ; s'il se réglait sur des modèles, c'était sur des auteurs d'une renommée déjà ancienne dont les œuvres avaient pénétré dans la petite bourgade. Ces maîtres étaient Shakespeare, Schiller, Gœthe ; peut-être Ibsen lisait-il Rousseau. En 1850, l'apprenti pharmacien venait à Christiania et entrait à l'Université.

Dans la capitale notre provincial apprit le bel air. Au théâtre, Œhlenschlæger et Hertz paraissaient plus nouveaux que Shakespeare et Schiller. Aux sujets puisés dans l'histoire universelle on préférait ceux que fournissait l'antiquité scandinave. On était engoué de la mythologie de la Walhalla. Vivent le dieu Thor, la déesse Freya, les Valkyries, les

Einherjer, auxquels le cuisinier Andhrimnir fait manger le sanglier Særimnir ! On aimait les effets que produisait la rencontre de ce paganisme avec le christianisme naissant. Un intérieur de cathédrale avec la pompe des cérémonies et l'éclat des costumes était un décor très goûté. Les courses aventureuses des hommes du Nord vers le Sud de l'Europe, jusqu'à Constantinople, étaient un prétexte à exhiber des tableaux pittoresques. Enfin la chevalerie, le moyen âge, les croisades, les grands coups d'épée, les brillantes armures, tout ce passé avait un prodigieux prestige. Telles étaient encore les dispositions du public scandinave en 1850, alors qu'en France l'évolution réaliste avait déjà commencé. Le public applaudissait Œhlenschlæger qui mourait dans toute sa gloire en cette année même 1850, après avoir été, comme Walter Scott dans ses romans, un antiquaire dans ses drames. Ibsen se mit au diapason. Il applaudit, comme tout Christiania, les pièces d'Œhlenschlæger et il les imita.

Le *Tertre du Guerrier* est visiblement inspiré par les *Normans à Constantinople* du poète danois. Ibsen, comme Œhlenschlæger, met en scène le type du guerrier qui, converti au christianisme, renonce à la gloire des combats et se fait anachorète. Comme chez Œhlenschlæger, nous trouvons la jeune fille des pays du soleil éprise d'un homme du Nord et désirant le suivre dans sa brumeuse patrie. Comme chez Œhlenschlæger, la pièce repose sur une opposition

entre le Nord et le Midi, entre l'énergie inculte des peuples primitifs et l'élégance un peu molle des pays civilisés.

De tout point inférieure à *Catilina*, cette seconde pièce réussit davantage, précisément parce que l'auteur y suivait les sentiers battus. Tandis qu'il avait été obligé de faire imprimer *Catilina* à ses frais, ou plutôt aux frais d'un ami, et de vendre l'édition à peu près complète au poids à un emballeur, un jour que la faim le pressait, le *Tertre du Guerrier* eut trois représentations. Ce succès relatif fit renoncer Ibsen à ses études de médecine; il chercha sa vie au théâtre.

La place de régisseur au théâtre de Bergen qui lui fut offerte en 1851 et qu'il accepta, était dangereuse pour le développement de son talent. Si elle avait pour lui l'avantage de l'initier aux difficultés du métier, de le familiariser avec l'optique théâtrale, elle le forçait à vivre dans le commerce quotidien des auteurs préférés de la foule, d'Œhlenschlæger, de Hertz et de tous les représentants de cet art bruyant et superficiel qu'était l'art romantique. Les seules nouveautés que le public réclamât, lorsqu'il était saturé de mythologie et d'héroïsme chevaleresque, étaient les pièces de Scribe. Sans doute on jouait quelquefois les comédies d'un maître réaliste, de Holberg. Mais les romantiques allemands, Tieck par exemple, avaient bien fait voir que même des gens qui n'avaient aucun goût pour la vérité exacte pou-

vaient, par une contradiction bizarre, s'engouer de l'auteur du *Ferblantier politique*. D'ailleurs le vieux poète national jouissait d'un tel crédit en Norvège que même ceux qui n'aimaient pas ses peintures fidèles et crues se sentaient obligés de faire paraître un sentiment contraire. On jouait aussi Shakespeare, mais ce que le public appréciait dans le poète anglais plus que l'analyse profonde des passions humaines et que le mouvement de la vie fidèlement rendu, c'était son romantisme, ses échappées lyriques, les écarts de sa fantaisie. La preuve que les magnifiques exemples de peinture vraie donnés par Shakespeare étaient impuissants à contrebalancer en Ibsen les influences romantiques, nous la voyons dans ce fait que, lorsque le poète norvégien s'inspirera du maître anglais, ce n'est pas l'auteur de *Richard III* qu'il imitera, mais l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*. En effet, sa *Nuit de Saint-Jean*, composée en 1853, n'est qu'un pastiche de cette féerie.

Cependant la prépondérance de la poésie danoise commençait à être ébranlée en Norvège. Il se fit dans la littérature scandinave un mouvement séparatiste. La Norvège voulut avoir sa poésie propre, de même que sa musique et sa peinture à elle. Dans la rue, on portait des costumes dits nationaux. Ce furent les mœurs nationales qu'on voulut voir au théâtre. L'opposition aux Danois fut d'abord superficielle. Elle ne consista guère au début que dans l'engouement pour les sujets empruntés à l'histoire spéciale de la Nor-

vège ou pour des scènes de la vie de ses paysans, dans la loi que l'on faisait aux poètes et aux acteurs de parler la langue particulière à la Norvège, avec les nuances et les particularités qui la distinguent du danois. Nous trouvons un souvenir de cette opposition dans un passage de la *Fille de la pêcheuse*, de Bjœrnson, où cet ardent patriote rappelle avec une certaine colère le mépris qu'affectaient les Danois pour les premières tentatives de drame autonome. Il était permis dans les premiers temps aux Danois de sourire. L'art nouveau qu'on leur opposait ne différait pas essentiellement du leur. Si l'inspiration était directement norvégienne, la forme ne changeait guère ; on restait fidèle à l'esthétique romantique. C'est seulement au bout de quelques années que l'élément réaliste de l'esprit norvégien reprit le dessus et que triompha une manière sobre, en contraste profond avec la redondance familière aux Danois. Ibsen, tout en suivant le particularisme de ses compatriotes, demeura pendant quelque temps le disciple d'Œhlenschlæger et de Hertz.

Le drame de *Dame Ingerd d'Œstraat*, écrit en 1855, réunit l'inspiration norvégienne et l'influence danoise. Le sujet est emprunté aux annales de la Norvège. L'action se passe dans les premières années du XVI[e] siècle, à une époque où le pays est dans un abaissement profond, où le sentiment national est à peu près éteint. Les grandes familles norvégiennes, qui avaient été la force de la nation, sont ruinées ou

ont péri. La Suède et le Danemark profitent de cette décadence pour s'immiscer dans les affaires du malheureux royaume et y asseoir leur domination. Les aspirations nationales qui couvent encore dans le peuple se portent vers quelques descendants de l'ancienne aristocratie. On espère qu'un puissant seigneur se lèvera pour restaurer la Norvège et la remettre sur un pied d'égalité avec les deux autres pays scandinaves. La dame d'Œstraat, issue d'une des races les plus nobles et immensément riche, est la personne en qui les patriotes mettent tout leur espoir.

Ingerd se décidera-t-elle à lever l'étendard de la Norvège, ou se résignera-t-elle à l'abaissement de sa patrie ? Une lutte violente s'engage dans son âme; c'est cette lutte qui fait le fond du drame d'Ibsen.

Bien des motifs poussent la dame d'Œstraat à se mettre à la tête de la révolte contre les Danois et les Suédois : le serment solennel qu'elle a fait de venger un preux norvégien, Knut Alfson, tué dans un guet-apens par les Danois, l'exaltation d'une de ses filles, Eline, une patriote enflammée qui lui reproche amèrement son inaction, les supplications des paysans qui lui demandent des armes pour secouer le joug de l'étranger, enfin sa haute situation, le passé de sa race qui lui commande de mettre sa fortune au service de la cause nationale. Mais elle s'est laissé prendre dans les réseaux de la diplomatie

danoise. Elle et une de ses filles ont épousé des Danois. Ces alliances la rendent suspecte aux patriotes ; même si elle était décidée à commencer la lutte, inspirerait-elle aux Norvégiens la confiance nécessaire pour le triomphe de l'entreprise ? Une raison plus grave l'arrête encore. Avant son mariage avec le Danois Nils Gyldenlœwe, elle a aimé le roi Stens Sture, et de cet amour est né un fils, qui vit loin d'elle, en Suède, exposé aux plus graves dangers, si elle se met à agir résolument. Partagée entre la crainte de le perdre et son patriotisme, elle essaie de vaincre les difficultés en jouant au plus fin avec un envoyé du roi de Danemark, Nils Lykke. Ses intrigues, un peu compliquées, la mènent sur le chemin du crime. L'idée lui vient de faire monter son fils sur le trône de Norvège à la place d'un fils légitime de Stens Sture. L'ambition d'être la mère d'un roi se joint à son patriotisme et stimule son énergie. Elle fait assassiner celui qu'elle croit être l'héritier légitime de la couronne. Elle se voit déjà reine de Norvège, lorsqu'un anneau trouvé sur sa victime lui révèle que ce n'est pas le fils légitime de Stens Sture, mais son propre fils à ellc qu'elle a fait tuer.

Cette donnée est assurément tragique. Ibsen en a tiré des effets saisissants. Mais que de faiblesses dans l'exécution, que de conventions, que de notes fausses ! Le poète est visiblement embarrassé par les traditions romantiques. Le milieu où il vit, ses

fonctions de régisseur lui font accepter des formules toutes faites; son génie propre est encore entravé par les procédés courants. Ainsi, même dans le personnage d'Ingerd, la création la plus heureuse de la pièce, la part d'invention personnelle est médiocre. Les hésitations de l'héroïne, sa lenteur à venger la mort de Knut Alfson, malgré le serment prêté, son exclamation : « Malheur à celui qui a une grande tâche à exécuter ! » rappellent ouvertement l'horreur de Hamlet pour l'action. Au dernier acte, quand elle laisse éclater son ambition, et quand, après avoir fait assassiner celui qu'elle croit le fils légitime du roi, elle est prise de remords qui vont jusqu'à l'hallucination, nous nous souvenons trop de Lady Macbeth. Encore si le poète n'avait imité que Shakespeare ! Mais, conformément au goût du public, il a emprunté à Œhlenschlæger et aux Danois ce qu'il y a de plus mauvais chez eux, le pathos, l'emphase, le langage maniéré de l'amour, la mise en scène tapageuse, la vieille ferraille du temps de la chevalerie. Selon la recette du mauvais romantisme, il assombrit le décor de son drame, il y fait passer comme une odeur de sépulcre. Pour un peu, un fantôme apparaîtrait. Entre autres gentillesses romantiques, nous entendons la guitare dont Eline s'accompagne lorsqu'elle chante les charmes du beau Nils Lykke qui l'a séduite. Enfin cet anneau, auquel Ingerd reconnaît son fils tué par son ordre, ne nous rappelle-t-il pas la fameuse « croix de ma

mère » ? Egaré par la mode, Ibsen a gâté un magnifique sujet de tragédie ; il en a fait un mélodrame ordinaire.

Une autre influence funeste dont *Dame Ingerd d'Œstraat* porte les traces est celle de Scribe, dont les pièces avaient un très grand succès dans les pays scandinaves, et dont le Danois Heiberg, un homme qui jouissait d'une certaine autorité sur Ibsen, avait propagé le genre. Comme notre prestidigitateur français, Ibsen se plut à compliquer l'intrigue. Pour cela il eut recours à l'un de ces personnages chers à Scribe, à un diplomate plein d'astuce qui prend plaisir à embrouiller les fils de l'action et qui se promène avec adresse à travers le dédale des événements suscités par lui. Mais Ibsen n'a pas, tant s'en faut, la dextérité de Scribe. Celui-ci, par exemple, n'aurait pas commis la faute de nous laisser ignorer jusqu'à la fin du troisième acte qu'Ingerd a eu un fils de Stens Sture et que son inquiétude maternelle est le secret de sa lenteur à réunir les défenseurs de la cause norvégienne. Pendant trop longtemps le caractère de l'héroïne est énigmatique pour nous. En principe, le spectateur demande à être mis dans la confidence de l'auteur ; les événements imprévus l'émeuvent moins que ceux dont l'arrivée lui a été annoncée.

Un nouvel écueil attendait Ibsen quand il se mit, en 1856, à écrire la *Fête à Solhaug*. Il s'était passionné pour les chants populaires de la Norvège que son compatriote Landstad avait recueillis et publiés.

Il vit dans cette poésie une source qui pouvait alimenter le théâtre, et il écrivit même un traité pour développer cette idée (1). Il était encore si peu fixé sur la véritable essence du drame, qu'il lui semblait nécessaire d'y introduire l'élément lyrique et héroïque des poésies populaires. Lui, qui plus tard étouffera dans ses pièces les moindres velléités de lyrisme, et qui mettra un soin minutieux à décrire les hommes tels qu'ils sont, il pose maintenant en principe que les effusions impétueuses de l'âme et les figures de héros grandies par l'imagination des foules conviennent parfaitement au drame.

La *Fête à Solhaug*, composée d'après cette théorie, forme une œuvre hybride où des scènes dramatiques d'une grande précision alternent avec des tirades exaltées, la prose simple avec les vers ailés. Les personnages récitent des ballades ; au lieu d'exprimer directement leurs sentiments, ils rappellent ce qu'ont éprouvé et dit les héros des poésies populaires placés dans les mêmes circonstances qu'eux. Une des scènes capitales du drame se compose d'une chanson récitée par Gudmund, le poète guerrier, pour dire qu'il porte à la jeune Signe un amour inébranlable, et d'un conte dit par Margit, l'épouse aux pensées adultères, pour se plaindre de l'indifférence que le beau chanteur a pour elle. A tout moment un refrain

(1) *Om kjæmpevisen og dens betydning for kunstpoesien* (Du chant héroïque et de son importance pour la poésie), 1857.

joyeux éclate ; ce sont de gais convives qui vantent la fête donnée par les maîtres de Solhaug ; c'est un chœur de jeunes gens et de jeunes filles qui dansent et chantent dans la forêt. Telle qu'elle est, la pièce est plutôt un livret d'opéra qu'un drame. Elle renferme beaucoup de couplets qui, déclamés, ne signifient pas grand'chose et qui, mis en musique, ne feraient peut-être pas mal.

La *Fête à Solhaug* eut un succès retentissant. Mais ce succès ne fit pas illusion à Ibsen. Il était mécontent de ses œuvres, car il sentait qu'il n'avait pas encore trouvé sa voie. Il avait conscience que la poésie romantique s'appropriait mal à son genre d'esprit, que ses créations et son style avaient quelque chose de factice, d'étranger à lui-même, que la mode lui imposait. Il y avait en lui un conflit entre l'imagination qui avait triomphé jusque-là, qui s'était complue dans des jeux purement poétiques, et des facultés plus graves, le sens sérieux de la réalité, l'intelligence qui découvrait les maux de la vie et songeait à y remédier.

Il paraît que la pièce qui suivit la *Fête à Solhaug*, *Olaf Liljenkrans*, de l'année 1857, reflète cet état d'âme. Elle n'a pas été imprimée ; pour sa valeur intrinsèque, elle ne méritait sans doute pas cet honneur ; mais, d'après l'analyse que nous en donne un biographe d'Ibsen, elle serait un document intéressant qui nous renseignerait sur une phase de l'évolution artistique du poète. Voici ce qu'en dit

M. Henrik Jæger : « La pensée fondamentale de la pièce est la lutte entre le romantisme et la réalité. Dans la personne d'Olaf, les deux principes opposés sont représentés en un conflit sans issue. L'influence d'Alfhild (l'héroïne) lui fait voir tout sous un aspect romantique ; sous l'influence de sa mère, il voit les choses telles qu'elles sont. Alfhild est d'une tout autre nature ; elle est le romantisme incarné, et le conflit qui se passe dans l'âme d'Olaf n'a lieu chez elle que dans ses rapports avec le monde extérieur. Elle représente la lutte du romantisme avec la dure réalité, et dans toutes les défaites qu'elle subit, c'est autant de fois la réalité qui triomphe (1). »

L'année 1857 est une date importante dans l'histoire de la littérature norvégienne. C'est l'année où son émancipation vis-à-vis de la littérature danoise fut effective. Les Norvégiens ne se contentèrent plus de traiter des sujets nationaux, ils les traitèrent à leur façon. Aux déclamations emphatiques succéda un style sobre, une véritable avarice de mots. Ce laconisme convenait à merveille à la littérature d'un peuple qui est l'un des plus taciturnes de la terre. Bjœrnson donna le signal en adoptant cette diction nouvelle d'abord dans son petit drame *Entre les batailles*, puis dans son joli roman de *Synnœve Solbakken*, tous deux de 1857. Cette dernière œuvre

(1) Henrik Jæger, *Henrik Ibsen, Et literært Livsbillede*, Copenhague, 1888.

surtout fut accueillie avec enthousiasme par les Norvégiens. Bjœrnson y exprimait la vie même de sa nation. Il donnait une peinture attrayante et précise de l'existence des paysans, de cette classe robuste et probe que l'on regardait comme le noyau de la Norvège. On sentit à Christiania comme à Copenhague que la littérature scandinave prenait une orientation nouvelle.

Ibsen ne fit-il que suivre l'exemple donné par Bjœrnson, ou bien trouva-t-il de son côté, en même temps que son ami d'alors, une formule qui répondait parfaitement à ses propres dispositions ? Il serait difficile d'établir nettement ce point. Le fait est qu'en 1857 Ibsen, ayant abandonné le théâtre de Bergen, revenait à Christiania et que dès l'automne il avait achevé un drame conçu dans la nouvelle manière, les *Guerriers à Helgeland.*

Cette pièce est déjà digne d'Ibsen. Le réaliste y fait un vigoureux effort pour secouer le joug des traditions. Le sujet est puisé dans les vieux récits nationaux des *Eddas*; c'est l'histoire de Siegfried ou Sigurd, le même que le héros des *Nibelungen.* Mais le poète, non content de retrancher la partie fabuleuse de ces récits, affecte de réduire la taille surhumaine que l'épopée a donnée aux personnages. Ce ne sont pas les géants de la *Saga* qu'il met en scène, ce sont des hommes à proportions normales. « Mon intention, dit-il dans la préface d'une seconde édition, était de représenter non pas le monde de

nos légendes, mais notre façon de vivre dans les anciens temps. » C'est un tableau de mœurs vraies qu'il prétend nous montrer, et non plus des types de convention, des figures idéalisées. Si ces mœurs ne sont pas celles de son temps, ce sont du moins celles de son pays à une époque qu'il s'est efforcé de reconstituer fidèlement. La plus grande nouveauté de ce drame est cependant la concision admirable de la langue. Il ne reste aucune trace de la phraséologie romantique. Les passions sont véhémentes, et pourtant un nombre minime de mots suffit à les exprimer dans toute leur force. La phrase est d'un métal pur, bien trempé. Les répliques sont brèves, nettes, souvent mordantes. Seule, l'héroïne, Hjœrdis, emportée par la passion, mesure moins ses paroles. On lui en fait un reproche. Après un récit qu'elle ne fait pourtant pas traîner en longueur, Œrnulf, un vieux guerrier, lui dit : « On voit bien que tu es femme, car tu emploies beaucoup de mots. » Ce même Œrnulf, donnant à son fils des leçons de savoir-vivre, lui fait cette recommandation : « Ne tiens pas de discours inutile, mais que tout ce que tu diras soit tranchant comme la lame d'une épée. » Ibsen se souviendra lui-même de ce conseil pendant toute sa vie. Dans ses meilleurs drames il aura recours à cette diction lapidaire qu'il inaugure avec tant de bonheur dans les *Guerriers* et qui n'est pas affectée chez lui, car il se distingue par sa taciturnité même parmi ses taciturnes compatriotes.

Ce n'est pas que tout romantisme ait disparu de ce drame, mais il est plutôt dans les accessoires, dans le décor et les costumes que dans la disposition fondamentale. Il consiste, par exemple, à nous montrer Hjœrdis, la sauvage héroïne, vêtue tantôt d'un costume noir, tantôt d'un manteau écarlate, à la faire parler d'une fatalité implacable qui veut qu'elle et Sigurd s'appartiennent, ou d'une troupe fantastique d'ombres d'hommes vaillants et de femmes fortes qu'elle entend galoper à travers les airs sur des chevaux noirs avec un bruit de grelots frénétiquement secoués. La scène finale est purement romantique. Hjœrdis, vêtue en Valkyrie, se rencontre la nuit avec Sigurd au bord de la mer. Une tempête épouvantable est déchaînée, au loin un incendie jette de sinistres lueurs. Hjœrdis, d'une flèche qu'elle a forgée elle-même, perce le cœur de Sigurd et se jette ensuite dans les flots. Quand son mari et son fils viennent la chercher, ils entendent dans les airs une chevauchée effrayante. Ce sont les âmes des trépassés, et parmi eux le petit Egil reconnaît avec épouvante sa mère.

En un autre sens encore le développement d'Ibsen était incomplet. L'inspiration des *Guerriers à Helgeland* est à peu près la même que celle des ouvrages écrits au même moment par Bjœrnson. C'était une poésie qui flattait l'amour-propre des Norvégiens, qui leur rappelait la grandeur du passé, sans qu'il leur fût demandé s'ils n'avaient pas dégénéré. C'était

une poésie sans amertume, une apologie de la race, une bienveillante ignorance de ses défauts. Les tendances réalistes dominaient, mais ce réalisme était optimiste. Bjœrnson voyait ses paysans du même œil que George Sand ceux de France. Il donnait une peinture précise de leurs mœurs, mais une peinture incomplète. Il ne les montrait que dans leur pureté, il jetait un voile sur les vices. L'optimisme national est un des principaux caractères de la littérature norvégienne à l'époque où elle était inaugurée par *Entre les batailles*, *Synnœve Solbakken*, et les *Guerriers à Helgeland*. Ibsen fut un ardent champion de cette littérature. Avec Bjœrnson et quelques patriotes il forma en 1859 la Société Norvégienne, dont le but était de favoriser toutes les manifestations de l'art national. Il fit une guerre impitoyable aux représentants de l'influence danoise, et ses violentes attaques amenèrent les uns après les autres à quitter la Norvège.

Ce rôle ne pouvait convenir longtemps à Ibsen. Il n'était pas né pour ne donner à ses compatriotes qu'un art que leur vanité opposerait aux œuvres danoises. Il n'était pas né pour leur être agréable. Il aimera son pays, mais non à la façon de Bjœrnson chez qui l'amour est indulgent, presque aveugle. Il montrera qu'il l'aime bien, selon le mot de l'Évangile, en le châtiant bien.

Jusqu'à présent, sauf dans *Catilina*, le poète et le satirique agissaient séparément. Les drames appar-

tenaient à un genre purement poétique. La *Fête à Solhaug* et les *Guerriers à Helgeland* renferment bien des esquisses de caractères qui deviendront plus tard l'incarnation d'idées morales; Margit et Hjœrdis se révoltent contre le mariage, comme le feront une foule de femmes dans des œuvres postérieures. Mais il n'y a pas encore de système suivi; ce ne sont que des fragments de doctrines, des germes de théories qui passent inaperçus dans l'ensemble. Le ton n'a rien de provocant. L'esprit satirique d'Ibsen se fait jour en dehors du théâtre. Non seulement il a malmené les artistes danois, mais il s'est attaqué à ses propres compatriotes. En maintes circonstances il s'était montré avec énergie ce qu'il sera toujours, un homme d'opposition. Lié avec des amis révolutionnaires, il collabore à un journal socialiste dont les principaux rédacteurs sont mis en prison. Quelque temps après, en 1851, il fonde une feuille satirique dont le programme était une lutte sans merci contre le gouvernement. Pour flétrir l'opposition qu'il accuse de faiblesse, il écrit sous la forme d'une parodie d'un opéra de Bellini, un pamphlet qu'il intitule *Norma ou les amours d'un homme politique.*

Y avait-il incompatibilité entre le drame poétique et la satire ? Persuadé du contraire, Ibsen méditait de combler le fossé creusé jusque-là entre les deux modes de son activité. Il était en quête de formes nouvelles. Dans une *Lettre publique* adressée au

Danois Blom, il parlait des vieux systèmes que le temps emporte, et il prenait pitié des gens superstitieux du passé qui ne songent qu'à entraver les efforts des novateurs. Il les compare à une momie égyptienne qui, rendue à la lumière, a un amer sourire pour tout ce qu'elle aperçoit. « Elle est pleine de mépris pour le temps, parce que le temps ne s'est pas arrêté. » Il pensa que le drame qui convenait à notre époque n'était pas le drame mythologique et archaïque, mais le drame qui rend exactement la réalité contemporaine, qui en signale les laideurs et s'efforce de les corriger. Le théâtre, croyait-il, ne doit pas seulement nous émouvoir par le spectacle des passions, mais nous faire assister à des conflits d'idées et déposer en nous des enseignements salutaires. Avec son humeur révolutionnaire et belliqueuse, Ibsen prévoyait que chacun de ses drames serait une bataille livrée au public. Il lui en coûtait de consacrer toutes les forces de son esprit à la lutte contre la société. Un très beau morceau de ses *Poésies lyriques*, intitulé *Sur les sommets* (Paa vidderne), de l'année 1860, nous rend compte de ses hésitations. Le poète se représente parti pour les solitudes des montagnes ; il renonce au commerce de ses semblables et au bonheur du foyer ; de là-haut il voit ce qui se passe dans la vallée, mais bien que ses affections l'y rappellent, il restera sur les sommets, car, dit-il, « je m'y sens si dispos, si près de moi-même et de mon Dieu... Ici

mes pensées sont fortes ; sur les sommets seulement je puis vivre. » Quand il se sentira l'âme d'acier, il descendra chercher ceux qu'il aime et il leur enseignera sa nouvelle sagesse, jusqu'à ce qu'ils rient à leur tour de leur patrie. L'esprit de la satire est représenté par un chasseur au visage méphistophélique qu'il rencontre dans la solitude et qui se moque de lui chaque fois que le désir de retourner vivre en paix avec ses semblables le gagne. Le poète se décide à rester isolé. « Maintenant, dit-il, je suis solide comme l'acier, j'obéis à ma vocation qui m'ordonne d'errer sur les sommets. C'en est fait de ma vie dans la vallée. Ici sur la montagne sont la liberté et Dieu ; là-bas les autres tâtonnent dans les ténèbres. »

Le sort en est jeté ; la guerre commence. Ibsen laisse de côté, du moins pour un certain temps, un sujet de drame patriotique qu'il méditait dès 1858 et qui deviendra plus tard les *Prétendants à la Couronne.* Sa prochaine œuvre sera la *Comédie de l'amour* (1862), une œuvre de combat qui soulèvera des tempêtes contre lui.

CHAPITRE V.

LA COMÉDIE DE L'AMOUR.

A comparer les *Guerriers à Helgeland* et la *Comédie de l'amour*, on s'étonne que les deux pièces puissent être du même auteur, à plus forte raison de la même époque. L'une, nous le savons, est de 1857, l'autre a été conçue dès 1859 ; elle parut trois ans plus tard. Si nous ne connaissions ces dates, rien dans les pièces elles-mêmes ne nous apprendrait laquelle fut écrite la première. Il semblerait plutôt que la *Comédie de l'amour* dût précéder les *Guerriers*. En effet, tandis que dans ce drame nous remarquons un effort pour reproduire la réalité historique, tandis que l'auteur nous y paraît maître de lui, travaillant avec calme à une peinture de mœurs anciennes, celui de la *Comédie de l'amour* laisse éclater une passion toute juvénile ; il y parle sur le ton agressif de *Catilina*. C'est la même turbulence, le même besoin de lutter que dans son premier début. Le romantisme des *Guerriers* est principalement dans les décors et les accessoires ; celui de la

Comédie de l'amour est dans l'inspiration même. Il consiste en une haine violente portée aux bourgeois, c'est-à-dire aux gens positifs qui dénaturent et rapetissent les sentiments les plus élevés, qui ramènent tout à l'utile, qui insultent l'amour, ce sentiment poétique et quasi divin, en le croyant compatible avec le mariage, institution triviale et avilissante, vulgaire association d'intérêts, de petitesses et de misères. Les *Guerriers* étaient l'essai d'un réaliste; la *Comédie de l'amour* est l'œuvre d'un idéaliste exalté. Là Ibsen avait réussi à s'approprier un langage sobre, ici la passion lui inspire des tirades véhémentes et copieuses. Là il avait cru faire un progrès en écrivant en prose; ici, il revient au vers, au vers qui s'élève haut d'un violent coup d'aile. Là nous avions un vrai drame ; ici le lyrisme reprend le dessus.

Et cependant il y a un grand progrès d'un drame à l'autre. Le poète, il faut l'en féliciter, se jette enfin en plein dans la vie moderne. C'est à notre société actuelle qu'il s'attaque. Ce sont ses contemporains, c'est nous qu'il représente avec le terre-à-terre de nos pensées, notre conception triviale de l'existence, nos mœurs de philistins. Les *Guerriers* étaient un drame archaïsant et inoffensif ; la *Comédie de l'amour* est un œuvre de polémique, une œuvre ardente et frémissante qui nous bouleverse profondément, parce qu'elle nous fait descendre dans notre propre cœur où nos aspirations idéales et les nécessités

de la vie quotidienne provoquent de cruels conflits.

Le porte-paroles d'Ibsen est un jeune poète, un étudiant, du nom de Falk. C'est ce personnage qui fera le procès du mariage. Comme Ibsen, Falk est à la fois un satirique et un passionné. Il s'indignera et se répandra en sarcasmes à la vue de cette profanation de l'amour qu'il découvrira dans tout ce qui touche à la vie conjugale, depuis les regrets de la veuve jusqu'au serment de fiançailles.

Voici d'abord une survivante du mariage, Mme Halm. Le monde parle de son inconsolable douleur, on voit de l'amour dans sa fidélité au souvenir de son époux. Mais, en réalité, qu'y a-t-il au fond de son affliction ? Analysez ses sentiments, et vous verrez que ce qu'elle pleure, ce sont les habitudes qu'il a fallu abandonner, c'est le bien-être que procurait le travail de son mari ; ce n'est point la séparation de deux cœurs étroitement unis dans la poursuite d'un même rêve. Aujourd'hui elle est obligée de louer des chambres garnies à des étudiants, d'avoir toutes sortes d'égards envers ces messieurs pour les retenir chez elle, et s'ils sont un parti avantageux pour leur faire épouser ses filles. Elle, qui aurait été heureuse avec n'importe qui, ne cherche pour ses enfants que le bonheur tel qu'elle le désirait pour elle-même, c'est-à-dire l'aisance, la sécurité de la vie. Avant que le temps fût venu de caser ses filles, elle a fait épouser sept nièces à des pensionnaires ; elle en est toute orgueilleuse. L'idée ne lui vient pas de se demander

si elle a donné à ces jeunes filles les maris qui leur convenaient. Il lui suffit que chacune en ait trouvé un, peu importe lequel, pourvu qu'il eût de quoi la faire vivre. Voyant que deux hommes de caractères tout opposés, un poète et un commerçant, aiment sa fille Svanhild, elle ne montre de préférence pour aucun des deux, elle ne cherche pas à savoir pour lequel Svanhild a le plus de sympathie. Que Svanhild devienne la femme d'un poète ou d'un épicier, cela revient au même aux yeux de la mère, et, si le ménage vit en paix, le monde dira : Voilà deux époux qui s'aiment !

Mme Halm a toujours ignoré ce qu'est l'amour. Il n'en est pas de même des époux Straamand. C'est un amour romanesque qui les a donnés l'un à l'autre. Elle était la fille d'un riche négociant ; lui, avait fini ses études de théologie, brillait dans le monde par son éloquence, son habileté à tourner les vers, ses talents de musicien et de peintre. Tant de qualités aimables éblouirent la jeune fille, elle l'aima et l'épousa, malgré l'opposition de ses parents qui ne purent la déshériter que parce qu'ils furent ruinés peu de temps après. Or voyez ce que le mariage a fait de cette passion romanesque. Douze enfants sont nés. « C'en est indécent », dit quelqu'un. Les charges toujours croissantes ont étouffé toute pensée élevée chez Straamand. La vie se réduit pour lui au souci de nourrir sa marmaille. Le sacerdoce n'est à ses yeux qu'une carrière lucrative ; ce qu'il y voit

de plus beau, ce sont les offrandes des fidèles. On lui présente un jeune théologien, Lind, qui se propose de partir comme missionnaire pour l'Afrique et qui demande auparavant la main d'Anna, une des filles de Mme Halm. Straamand, persuadé, par suite d'un malentendu, que Lind doit toucher de beaux appointements, engage vivement Anna à l'épouser ; quand il apprend que la charge du jeune missionnaire ne sera pas richement rétribuée, il se joint à la famille qui presse Lind de rester dans son pays. Naturellement d'amour poétique il n'y a plus de trace chez lui. Au cours d'une conversation où chaque interlocuteur compare l'amour à une plante, Straamand dit que l'amour est semblable à un poirier couvert au printemps de fleurs et en été de fruits qui se sont nourris de la sève du tronc paternel. Membre du Parlement, comme le sont beaucoup de pasteurs en Norvège, il a inscrit dans son programme qu'il luttera sans merci contre les défenseurs des doctrines nouvelles ; il entend par là celles qui proclament les droits de la passion. Les allusions au roman de sa jeunesse l'épouvantent. Il ne veut pas qu'on rappelle ce dont il rougit à présent comme d'une folie. Si le public apprenait ce chapitre de sa vie, c'en serait fait de son autorité ; ces révélations l'empêcheraient peut-être de devenir évêque. Quelquefois, il est vrai, il s'aperçoit de la platitude de son existence. Quelquefois il éprouve le besoin de s'isoler des siens, de sa femme qui ne le lâche jamais et de la kyrielle d'en-

fants qui grouillent autour de lui. Un jour, les plaisanteries de Falk l'atteignent en plein cœur, il a un moment d'expansion où il confesse qu'il se sent abruti par les charges qui l'accablent. Mais ces plaintes sont rares, il cherche à se faire illusion et à faire croire aux autres que le mariage est la forme du bonheur parfait. Il parle de ses enfants comme d'une suite de bénédictions dont il est très reconnaissant à Dieu et, à la fin de la pièce, il annonce à un ami, l'air tout joyeux, qu'il attend le treizième.

Mme Straamand, la beauté célébrée autrefois par les sonnets du jeune pasteur, a pensé, au moment où elle l'épousait, qu'elle pourrait vivre d'amour et d'eau claire. Un ruisseau, une chaumière et un cœur, disait-elle ; cela devait lui suffire. Après la naissance des premiers jumeaux, ses pensées commencèrent à être d'un rose moins tendre. Depuis, le cercle de son esprit s'est toujours rétréci davantage. Elle ne vit plus que pour les fonctions répétées et devenues presque machinales de la maternité. Elle a complètement oublié qu'il fut un temps où elle aimait. Elle, autrefois la muse du pasteur, n'est plus qu'une épaisse personne négligée dans sa mise, préoccupée de couture et du prix de la vaisselle. « *Sic transit gloria amoris !* » s'écrie Falk, pris de pitié à la vue de ce couple ainsi déchu.

Un autre couple n'est que ridicule. C'est celui de Styver, rond-de-cuir employé dans un ministère, et de Mlle Skære, fiancés depuis sept ans, mais qui

n'ont pas encore l'argent nécessaire pour entrer en ménage. Chez Styver, il n'y a pas de poésie à tuer ; son esprit est sec comme un parchemin. Il a bien fait quelques vers à l'occasion de ses fiançailles, mais quels vers ce devait être ! Il n'a jamais été capable d'éprouver la moindre émotion qui ressemblât à de l'amour. Il en est de même de sa fiancée. M[lle] Skære, qui, faute de mieux, consent à épouser ce gratte-papier ridicule, a le cœur aussi vide que lui. Néanmoins le mot d'amour revient à tout moment sur sa bouche. On n'entend qu'elle, lorsque la conversation tombe sur l'amour, et c'est alors surtout qu'elle mérite son nom qui signifie *pie*. C'est elle qui veut à toute force raconter le roman de la jeunesse de Straamand. C'est elle qui fait le plus d'embarras lorsque Lind déclare qu'il aime Anna et demande sa main. Elle se hâte de répandre dans la ville la nouvelle de ces fiançailles ; sa joie déborde à la pensée des cérémonies et des visites qui vont avoir lieu. Elle accable les deux jeunes gens de ses conseils, elle se mêle de leurs affaires. Elle qui ne parle que de passion romanesque, qui ne trouve jamais aucune poésie assez tendre, aucun sentiment assez exalté, c'est elle qui poussera le plus Anna à rompre avec Lind, s'il persiste dans son projet d'évangéliser les nègres d'Afrique. Et c'est cette caricature qui prétend donner avec Styver l'exemple du véritable amour ! Ce sont ces philistins dont le pasteur Straamand vantera avec attendrissement l'infatigable fidélité !

L'amour de Lind et d'Anna est frais, gracieux et délicat. Aucune préoccupation matérielle n'entre dans leur rêve d'avenir. Lind se sent la vocation d'aller porter au loin la parole de Dieu, et sa bien-aimée n'hésitera pas à le suivre dans des pays inconnus. Ils cachent avec soin leur amour aux yeux des profanes : il leur semble si doux d'être l'un à l'autre à l'insu du monde ! Cependant Lind craint que Mme Halm ne dispose de la main d'Anna en faveur d'un rival. Pour devancer tout compétiteur, il se déclare. C'est la fin de son délicieux roman. « Oh ! c'est un péché, dit Anna en soupirant, j'étais si heureuse ! » Et Falk s'écrie : « Le voilà qui va détruire toute sa jeunesse ! » En effet, à partir du moment où Lind a parlé, les deux jeunes gens ne s'appartiennent plus. Leur amour est l'objet des commérages et des plaisanteries de tantes, parentes, cousines et voisines. Leur cœur est comme un jardin dont la barrière s'est ouverte et où des intrus piétinent les fleurs les plus précieuses. Ils ne peuvent plus se parler en secret : Mlle Skære les poursuit et tâche de surprendre toutes les marques d'affection qu'ils échangent ; elle montre, en riant aux éclats, Lind qui dans un coin baise un gant d'Anna. La famille va régler cet avenir que les deux amoureux avaient entrevu si beau. On leur parlera de leurs besoins matériels et de leurs ressources, choses dont ils ne s'étaient jamais souciés. On défendra à Lind de partir pour l'Afrique, il se résigne dou-

loureusement. On lui parle des charges qui l'attendent, et lui, qui ne songeait qu'à savourer les délices du moment, se met à songer à ses examens ; il partagera son temps entre son travail et sa fiancée. L'homme de ménage s'éveille en lui. Il se brouille avec Falk, son ami, qui, dans un moment d'humeur, a bouleversé leur chambre commune, renversé un encrier, sali des meubles; il lui reproche d'avoir cassé *sa* lampe. A son amitié pour Falk succède un commencement de cette haine que le philistin porte au bohème. Au lieu d'aller en Afrique, il finira par accepter une place de professeur dans un pensionnat de jeunes filles. Quant à sa fiancée, en attendant le mariage, on s'efforcera de faire d'elle une bonne ménagère, on lui apprendra la cuisine, la couture, on la rendra bien raisonnable. Elle était, dit Falk, une jeune rose sauvage que Lind avait choisie ; en attendant qu'il vienne la cueillir, la famille la cultive ; lorsqu'il se présentera de nouveau, elle aura perdu ses pétales et son parfum printanier, il ne restera plus qu'un fruit bon tout au plus à faire une compote.

C'est contre l'amour ainsi défiguré et ravili que Falk décoche ses plus amères railleries. Pour lui, l'amour est incompatible avec le mariage. Ce qu'on appelle l'amour conjugal n'est qu'un fantôme, un corps sans âme. « Les voilà qui assassinent la poésie de l'amour ! » s'écrie-t-il avec indignation à la vue du remue-ménage que soulève la démarche de Lind

demandant la main d'Anna. Les préoccupations de l'avenir, le grand jour, les indiscrétions de l'entourage, les formalités, les cérémonies, la nécessité d'une existence réglée et lucrative, voilà plus qu'il ne faut pour tuer l'amour. Ce qui reste est un pur mensonge. Dans la scène, devenue célèbre en Norvège, où chaque personnage compare l'amour à une plante, Falk développe ingénieusement une comparaison empruntée à un roman de Camille Collet. L'amour est pareil au thé. Tous deux ont leur patrie au pays des rêves et du soleil. Le vrai thé, celui dont le parfum enivre, ne sort pas de Chine. Cultivé et cueilli avec un soin infini, il est réservé pour les palais délicats des filles du soleil. Celui qui est dans le commerce est un vil rebut, aussi différent du premier que le chanvre diffère de la soie. Et comment vient-il jusqu'à nous ? Des caravanes le portent à travers le désert ; il paie des droits d'entrée à la frontière russe, la douane marque les ballots d'une estampille sans laquelle la marchandise n'est pas regardée comme authentique. De même dans chaque cœur de femme il y a un Céleste-Empire où dans le silence, comme à l'abri d'une muraille de Chine, croît un amour subtil et odorant. Mais cet amour ne sort pas du cœur, il se dissipe en rêves. Ce n'est qu'un grossier résidu qui entre dans la circulation. Il a, lui aussi, un désert à traverser, la prose de l'existence. Pour qu'il ait cours, il lui faut une estampille, un permis délivré par le prêtre, l'organiste, le sacris-

tain, les parents et connaissances. Le véritable amour, l'amour libre qui se passe de toutes formalités, est poursuivi comme de la contrebande. Enfin, pour que la ressemblance soit complète, la Chine, le pays des merveilles et des contes, est ouvert depuis quelque temps à notre civilisation, sa muraille se lézarde, le dernier mandarin authentique a été pendu. De même dans nos cœurs la sphère des rêves a été envahie par la prose. L'idéal est détruit ! l'amour est mort !

Il est partout, dira-t-on. Hélas, non ! Ce qu'on rencontre, ce ne sont que de misérables apparences. On voit bien dans les rues des soldats qui font sonner leur sabre et leurs éperons; sont-ils des héros pour cela ? Il faut détruire ces apparences, faire la guerre à ces mensonges. Falk menace les philistins de publier un journal du mariage où il contera les incidents de cette tragi-comédie ; il accablera de son mépris les charlatans qui parlent d'amour conjugal ; il fera remarquer que l'on sent une odeur de cadavre lorsque le vulgaire croit saluer la vie en deux fiancés qui passent, le sourire aux lèvres.

Comment donc s'unissent les cœurs qui s'aiment réellement ? Quel est, puisque le mariage ne l'est point, le mode d'association possible entre deux êtres qui se recherchent et qui ne veulent point que leur amour périsse dans les vulgarités de l'existence ? Falk va nous le montrer par son propre exemple. Il aime Svanhild, l'autre fille de Mme Halm, la sœur d'Anna. Svanhild a l'étoffe d'une femme

des temps héroïques ; elle est digne de porter le nom d'une des glorieuses reines de la légende scandinave. Le monde bourgeois où elle vit ne la comprend pas, car, comme elle le méprise, elle n'y déploie point sa généreuse nature. Pour sortir de cette atmosphère où elle étouffe, elle a essayé de plusieurs moyens. Elle a étudié la peinture, mais sa main a trahi sa volonté. Elle s'est faite actrice, mais là encore elle s'est heurtée à des impossibilités. A présent sa mère et ses tantes songent à lui faire prendre une place d'institutrice, à elle, la créature fière et rebelle, qui se voit en rêve emportée par un cheval fougueux, droite et hautaine sur sa selle, dévorant l'espace, tandis que le vent fait flotter la crinière de sa monture comme une oriflamme de la liberté. Elle rêve du temps passé, du temps où il y avait des héros et des Valkyries, où le monde était témoin d'actions sublimes et de vertus chevaleresques. Elle et Falk se comprennent vite. Elle devine le grand cœur qui chez lui se cache sous les dehors de l'ironie. Lui, voit du premier coup combien elle est supérieure à son entourage. Il ne veut pas que l'éducation bourgeoise la gâte, que la femme devienne une dame. Il lui demande de s'unir à lui dans une union hardie que le vulgaire condamne, mais qui sera bénie de Dieu. Svanhild veut savoir d'abord à la poursuite de quel rêve Falk désire l'associer. Il répond qu'elle sera sa muse, qu'elle lui inspirera ses chants. Ce rôle n'est pas assez élevé pour Svanhild. Elle ne sera pas la

compagne d'un artiste oisif qui n'aura d'autre ambition que d'écrire de beaux vers dans une retraite silencieuse. Elle n'appartiendra qu'à un homme d'action. Elle ne suivra Falk que s'il se sert de sa plume comme d'une épée, s'il renonce au métier de poète en chambre pour livrer en plein jour bataille aux préjugés et au mensonge. Elle est à lui à partir du moment où il détruit ses paperasses, renverse son encrier et se décide à mener une vie de combat. L'amour leur donnera la force de braver les haines qui les attendent. Mis au ban de la société, ils ne souffriront point de la solitude, car ils se suffiront à eux-mêmes. Abandonnés de tous, ils seront les seuls riches. Forts de la vérité divine, ils lutteront côte à côte et mourront ensemble.

On s'attendrait à ce que la pièce finît à ce moment, et alors la thèse d'Ibsen reviendrait à faire l'apologie de l'union libre qui serait le triomphe de l'amour, tandis que le mariage le tue. Mais le poète nous ménage une surprise. Au moment où Falk et Svanhild prennent la résolution de vivre et de lutter ensemble, un revirement subit est amené par l'intervention d'un personnage qui n'a joué jusque-là qu'un rôle secondaire et qui va prendre maintenant une importance décisive. Guldstad, gros négociant, vieux célibataire, a représenté dans toute la pièce le bon sens pratique. Il aime Svanhild, lui aussi; doué d'un esprit très net, il a percé le mystère dont Falk et la jeune fille s'enveloppaient. Bien qu'il ne

se dissimule pas la supériorité de son rival, il demande à Svanhild si elle veut de lui pour époux, à l'instant même où elle a conclu son pacte avec le poète. On juge de l'effroi de Svanhild ; cependant cet accueil ne décourage pas Guldstad. Il raisonne, et son raisonnement est si serré, si clair, qu'il ébranle la confiance que les deux amants ont en leur avenir. Le grand argument de Guldstad est la fragilité de tout amour. Lui aussi a été jeune et ardent comme Falk, il a aimé d'un amour qu'il croyait éternel, et, quand la jeune fille qu'il adorait épousa un autre homme, sa tristesse fut affreuse. Il a vieilli, sa bien-aimée a vieilli de même. Quand il la revoit, il s'étonne qu'elle ait jamais pu lui inspirer quelque tendresse ; elle est devenue Mme Straamand ! Qui garantit à Falk et à Svanhild que leur amour se maintiendra toute leur vie à la hauteur où il plane maintenant ? Sont-ils absolument certains que rien ne viendra jamais troubler l'harmonie de leur union, et, s'ils perdent la foi qu'ils ont l'un dans l'autre, que leur restera-t-il ? Il y a deux façons, dit Guldstad, d'asseoir son bonheur. L'une le fonde sur des illusions, sur des biens éphémères, sur les charmes de la jeunesse, la grâce des joues roses et la beauté des cheveux d'or. Un jour vient où ces valeurs descendent à zéro, et ceux dont elles étaient tout l'avoir sont en faillite. L'autre système établit le bonheur sur une estime solide et non sur une ivresse passagère, sur un dévouement plein de prévoyance, sur

l'énergie et la bonté de l'homme qui veille à la prospérité de la maison et écarte du chemin de sa femme toutes les pierres qui pourraient la blesser. Le premier mode de bonheur est offert à Svanhild par Falk ; Guldstad lui offre le second. Qu'elle choisisse.

Ce discours tombe comme un coup de foudre sur les espérances des deux amants. Pâles et découragés, ils sentent un doute cruel qui les envahit. Leur foi en l'éternité de leur amour n'est-elle point une chimère ? Falk n'ose plus jurer qu'il aimera Svanhild toute sa vie comme il l'aime à présent ; tout ce qu'il peut dire, c'est qu'il l'aimera longtemps. Cela ne suffit pas. Le mieux est de se séparer à l'heure même où leur amour est le plus fort, où il resplendit dans sa jeunesse printanière. « Oh ! que jamais l'hiver, s'écrie Svanhild, ne couvre d'un linceul nos rêves défunts ! Il ne faut pas que notre amour joyeux et triomphant se consume un jour de langueur ni que l'âge l'affaiblisse. Qu'il meure, comme il a vécu, jeune et riche ! » Et Falk dira de son côté : « De même que la tombe est le chemin qui mène à l'aurore de la vie, de même l'amour n'obtient sa consécration suprême que lorsqu'affranchi de tout désir impétueux, il s'envole en toute liberté vers sa céleste patrie, et se change en souvenir. » Svanhild jette dans le fjord, après y avoir déposé un baiser, l'anneau que Falk avait mis à son doigt. Falk va partir avec un chœur d'étudiants qui s'appelle la

Jeune Norvège, il parcourra son pays en faisant entendre sur sa route de graves chansons. Svanhild épousera Guldstad.

Comprenons bien cette résolution, surprenante au premier abord, d'une héroïne au cœur si haut placé. Ne suffisait-il pas, se demandera-t-on, qu'elle se séparât de Falk sans pour cela devenir la femme d'un bourgeois qui fait étalage de son positivisme ? Non, une simple séparation des deux amants n'était pas un dénouement assez radical. Ils auraient pu continuer à s'aimer à distance ; les cœurs seraient restés fidèles. Il fallait arrêter net leur passion dans son plus beau triomphe, l'empêcher de se prolonger sous n'importe quelle forme, en prévenir tout retour. Ou bien le poète aurait-il dû faire mourir ensemble Falk et Svanhild dans l'ivresse de leur bonheur ? Cette fin violente aurait été un argument contre la thèse d'Ibsen. Il serait bien malheureux, en vérité, que tout amour poétique dût mener au suicide. Il était impossible que les deux jeunes gens parlassent de s'épouser ; ils auraient lâchement renié leur fière doctrine. La solution la plus nette était donc le mariage avec Guldstad. Svanhild ne l'aimera point, et celui-ci le sait bien, il n'y tient pas du reste, pourvu qu'il ait un intérieur ; ils ne joueront pas ensemble la comédie de l'amour. Épouser Falk eût été pour Svanhild une chute, car elle aurait transformé sa sainte passion en ce sentiment inférieur, ce simulacre d'amour qu'on nomme l'amour con-

jugal. Elle peut sans honte épouser Guldstad justement parce qu'elle ne l'a jamais aimé. Ibsen n'attaque pas le mariage en lui-même ; il s'oppose seulement à ce que l'on confonde cet état éminemment prosaïque avec l'union idéale des âmes. Ce qu'il cherche à démontrer, c'est que le mariage et l'amour sont deux choses foncièrement distinctes.

Cette thèse est soutenue avec beaucoup de force et de passion. L'impression produite par la pièce est très vive. Elle est traversée par un souffle de poésie auquel il est difficile de ne pas se laisser prendre. Considérée comme œuvre dramatique, on y trouverait beaucoup à redire. Les personnages sont trop visiblement créés en vue de la thèse. Straamand et Styver, les défenseurs de la morale courante, sont par moments de franches caricatures, tandis que le poète a dessiné avec une complaisance marquée les figures de Falk et de Svanhild. Il y a bien en maints endroits des traits heureux, de jolis détails de psychologie. Mais l'ensemble est trop subjectif, trop romantique. Ibsen n'a pas encore atteint cet art, qui sera plus tard merveilleux chez lui, d'incarner une théorie en des personnages concrets et jetés sur la scène tels qu'on les voit dans la vie.

Quant à la doctrine elle-même, il ne m'appartient pas de la discuter. La matière est délicate ; les avis des spectateurs ou des lecteurs de la pièce varieront selon l'expérience de chacun. Remarquons toutefois

qu'à un moment Falk, parlant de la mission du poète qui est d'agir, dit : « Chaque homme peut être poète, dans la salle d'école, au Parlement, dans l'église; chacun l'est, qu'il soit grand ou petit, s'il voit l'idéal derrière ses actes. » Pourquoi dès lors des époux ne seraient-ils pas poètes à leur façon ? Ne peut-on pas faire du mariage un poème plein de sourires et de tendresses, illuminé par des visages d'enfants aux yeux candides et aux cheveux dorés, avec le gazouillement de leurs voix fraîches ? N'y a-t-il pas une poésie du foyer, intense dans sa douceur, et qui pénètre, comme un parfum subtil, jusque dans les derniers replis de l'âme ? Falk y songe un instant. Il a la vision rapide d'un intérieur, d'un *home*, où tout est paix, où tout est joie. Il faut que Svanhild lui reproche sa défaillance et lui rappelle la mission qu'il s'est imposée.

Disons enfin qu'Ibsen s'était marié quatre ans avant l'apparition de la *Comédie de l'amour*. Il écrivait quelques années plus tard la pièce suivante intitulée *Merci*, où il nous montre sa femme associée au travail de sa pensée, le favorisant au lieu de l'entraver. Il faut la citer comme la contre-partie de sa satire contre le mariage :

« Sa préoccupation, c'étaient les misères qui m'attendaient sur mon chemin. Son bonheur, c'étaient les esprits bienfaisants qui me faisaient passer outre.

« Sa patrie est là dehors sur la mer de la liberté où la barque du poète aime à se mirer.

« Sa famille, c'est le cortège de figures variées qui passe, étendards déployés, à travers mes chants.

« Son but est d'allumer en moi une flamme secrète, si bien que personne ne sait qui m'est venu en aide.

« Et juste parce qu'elle nè s'attend pas à être remerciée un jour, je compose et je publie ce chant de reconnaissance. »

CHAPITRE VI.

LES PRÉTENDANTS A LA COURONNE.

Les *Prétendants à la couronne* appartiennent, ainsi que la *Comédie de l'amour*, à une période de transition. J'ai dit qu'Ibsen avait eu la première idée de cette pièce dès 1858. Ce n'est qu'en 1864 qu'il l'écrivit. L'œuvre témoigne de l'incertitude où était le poète en ces années-là. Il l'avait abandonnée d'abord pour écrire la *Comédie de l'amour*, parce que le sujet, emprunté à l'ancienne histoire de la Norvège, ne le satisfaisait plus, lui, le poète belliqueux qui voulait s'attaquer aux vices contemporains. Pourquoi retourna-t-il au moyen âge, après avoir si vivement dit leur fait aux bourgeois de son temps par la bouche de Falk? Peut-être parce qu'il lui était impossible de rompre tout à fait avec le public qui seul en somme le faisait vivre. La *Comédie de l'amour* ne pouvait se jouer sur aucune scène. Pour espérer quelque succès, il fallait venir avec une œuvre accessible à la foule, une œuvre qui ne froissât point son amour-propre, qui ne la cinglât point de coups de fouet.

D'autre part, le poète tenait à répandre ses idées ; il voulait remplir consciencieusement son rôle d'apôtre. Il adopta encore une fois la forme du drame historique ; il revint à un genre qui plaisait à la multitude. Mais c'est dans les dehors seulement qu'il faisait cette concession. Il fit couler dans toutes les parties de la pièce le flot de ses pensées ; aux tableaux du passé il mêla des leçons pour le présent. Extérieurement, les *Prétendants à la couronne* sont un drame romantique ; à l'intérieur l'esprit moderne circule. La forme frappe vivement l'imagination ; la mise en scène est brillante, mais au cœur de la pièce, sous l'enveloppe matérielle, on rencontre un solide noyau d'idées.

N'examinons d'abord le drame que du dehors. Plusieurs prétendants se disputent la couronne de Norvège ; les deux plus puissants sont Hakon et Skule ; devant les leurs, les revendications des autres s'effacent. Au moment où le rideau se lève, les deux partis attendent à la porte de la cathédrale de Bergen l'issue d'une cérémonie d'où dépend le sort de la Norvège. Hakon, bien que persuadé qu'il est le roi légitime, a consenti, afin d'anéantir toutes les espérances de son rival, à ce que l'on fît appel au jugement de Dieu. Si sa mère porte un fer rouge sans se brûler, ce sera le signe éclatant qu'il est l'élu du Seigneur. L'épreuve dont Hakon attendait la fin sans anxiété, tandis que Skule la redoutait, tourne en effet à l'avantage du premier. Skule néan-

moins n'accepte pas le verdict divin ; il demande un vote de l'assemblée des guerriers. Ici encore Hakon triomphe, mais, loin d'abuser de sa victoire, il essaie de se concilier Skule en lui demandant la main de sa fille et en lui donnant la première place auprès du trône. Ces honneurs n'apaisent pas l'ambition de Skule. En vain le roi, contrairement aux usages, l'élève de la dignité de jarl (comte) à celle de duc. Son ambition, attisée par l'évêque Nicolas qui lui fait espérer, en racontant une histoire d'enfants substitués, que Hakon n'est pas l'héritier légitime des rois de Norvège, le pousse à la révolte armée. Nicolas meurt sans avoir livré au duc le secret de la naissance de Hakon. Malgré son incertitude, Skule poursuit la lutte, mais, bien que la fortune lui soit favorable, il ne parvient pas à avoir cette confiance en la sainteté de sa cause qui soutient Hakon au sein des désastres. Victorieux, il désespère. Il faut, pour qu'il reprenne un peu d'énergie, l'arrivée de Pierre, son fils illégitime, qui croit en lui et qui le pousse à l'action. Mais dans l'oisiveté où le jetait son découragement, il a laissé Hakon reformer une armée. Défait à son tour par son rival qui met sa tête à prix, abandonné du peuple, il se croit maudit du ciel. Son fils pour le sauver commet un sacrilège ; l'ombre de Nicolas, l'évêque qui l'a excité à la révolte, sort de l'enfer et lui apparaît. Il fuit et se réfugie dans un couvent où sa femme, sa sœur et sa fille s'épuisent en tendresses et ramènent le calme dans son âme horriblement

meurtrie, tandis qu'à la porte une foule furieuse lance contre lui des menaces de mort. Une soudaine clarté remplit son esprit : il reconnaît et salue en Hakon le roi de droit divin, puis, la tête haute, il va s'offrir avec son fils à la vengeance du peuple.

Cette donnée est traitée magnifiquement. Les belles scènes et les situations émouvantes abondent dans les *Prétendants à la couronne.* Le début est grandiose et dramatique, avec les deux partis postés en face l'un de l'autre, les yeux anxieusemeut fixés sur les portes de la cathédrale qui tardent à s'ouvrir, pendant qu'à l'intérieur retentissent les chants graves des moines et des nonnes. Dès les premières paroles l'attitude réciproque de Hakon et de Skule est nettement marquée. Celui-ci est inquiet du résultat et manque de confiance, tandis que Hakon est tellement certain du succès qu'il croit même inutile d'adresser une prière à Dieu. De même que ses doutes, l'ambition et l'orgueil de Skule sont admirablement dépeints. Aiguillonné par l'évêque, son désir d'être roi monte au paroxysme. Avec une habileté diabolique, l'évêque le mène jusqu'à un état de délire où le malheureux déclare qu'il ne reculera ni devant le crime, ni devant le sacrilège pour saisir cette couronne qu'il convoite de toutes les forces de son âme. Une autre scène non moins belle, entre ces deux mêmes personnages, est celle où Nicolas voulant à l'heure de la mort, par une peur superstitieuse de l'enfer, tenir la promesse qu'il a faite à Skule de lui

remettre l'écrit qui doit établir la descendance véritable de Hakon, lutte contre lui-même, résiste aux assauts de Skule, finalement lui donne la précieuse lettre cachetée, mais l'amène par un habile mensonge à la jeter au feu, et meurt. Puis immédiatement, en contraste avec cette scène d'une grandeur tragique, vient un tableau gracieux où nous voyons le vieux guerrier rebelle penché sur le berceau de son petit-fils,l'enfant de Hakon ; une pensée coupable traverse un instant son esprit, mais le sourire du petit être endormi le désarme, il ne l'enlèvera pas comme otage, il le laissera à sa mère. Bien émouvante aussi est la rencontre de Skule avec Ingeborg, une femme qu'il a aimée autrefois, et qui lui amène le fils né de ces amours, en le suppliant de ne pas entraîner dans de coupables entreprises ce jeune homme à l'âme vierge encore. Enfin, le dénouement est d'une tristesse majestueuse. Le repentir de Skule revenu de ses rêves ambitieux, l'affection de ces femmes qu'il a fait tant souffrir et qui le lui pardonnent, le calme avec lequel il marche à la mort en tenant son fils par la main, et la compassion généreuse du roi victorieux qui gémit d'avoir à passer sur le corps d'un tel adversaire pour assurer le bonheur de la Norvège, l'expression de tous ces sentiments nous émeut jusqu'aux entrailles. Peu de drames laissent sur une impression aussi forte et aussi pure.

Il n'est pas douteux que beaucoup de spectateurs

ou de lecteurs, séduits par ces beautés qui sautent à tous les yeux et violemment émus par les passions qui se donnent carrière dans cette pièce, ne trouvent qu'elle soutient la comparaison avec les plus célèbres de celles qui mettent en scène des ambitieux révoltés, avec le *Macbeth* de Shakespeare et le *Wallenstein* de Schiller. Cette partie du public préférera sans doute les *Prétendants à la couronne* à beaucoup d'œuvres postérieures d'Ibsen. Cependant la pièce est imparfaite ; ses défauts viennent de ce que le poète ne s'est pas encore entièrement dégagé des traditions romantiques.

Comme dans tous les drames romantiques, l'appareil extérieur est trop important dans les *Prétendants à la couronne*. Des scènes, qui en elles-mêmes seraient fortement dramatiques, deviennent théâtrales pour être mises dans un cadre pompeux. Elles se passent pour la plupart dans un décor d'opéra. Il semble qu'il ne leur manque que la musique de Meyerbeer. Comme dans la plupart des opéras romantiques, l'auteur a recours au merveilleux. Inga, la mère de Hakon, prend le fer rouge dans ses mains sans se brûler. Des fantômes sortent de l'enfer. Une convention qui existait déjà au temps où Schiller écrivait *Don Carlos* et qui triomphe dans les opéras de Meyerbeer et d'Halévy (il y a peut-être un peu de sémitisme là-dessous), consiste à faire figurer dans le drame un représentant de la religion catholique, de préférence un prélat ou un moine, dont les moindres

défauts sont le fanatisme et l'esprit d'intrigue. C'est conformément à cette tradition qu'Ibsen crée l'évêque Nicolas, monstrueux assemblage de tous les vices.

Malgré ces faiblesses, les *Prétendants à la couronne* sont une œuvre très intéressante même pour ceux qui n'y voient qu'un ensemble de scènes et de situations bien groupées, dans lesquelles une action très dramatique se développe avec bonheur. Mais l'esprit réfléchi, pour qui une œuvre d'art complète doit à la fois émouvoir le cœur et suggérer des pensées, fera de cette pièce un cas particulier. Par les idées qu'ils contiennent, les *Prétendants* s'élèvent de beaucoup au-dessus du théâtre romantique, par elles ils sont quelque chose de mieux qu'un drame historique bien fait. Ces idées animent la pièce et donnent un sens moderne à une histoire du vieux temps.

Les *Prétendants* renferment d'abord une conception politique. Le roi Hakon poursuit un plan glorieux : il veut réaliser l'unité de la Norvège. L'œuvre a été commencée par Harald et saint Olaf ; il veut la mener à terme. « L'habitant de Trondjem, dit-il à Skule, faisait la guerre à celui du golfe du Sud, les gens d'Agde à ceux de Hœrdaland, les gens de Halogaland à ceux de Sogndœll. Tous doivent désormais n'être plus qu'un, et tous doivent sentir en eux-mêmes qu'ils ne sont plus qu'un. Voilà la mission dont Dieu m'a chargé, voilà l'entreprise que doit exécuter à présent le roi de Norvège. » Le roi véritable est, selon lui, celui qui se sent le désir et la

force de réaliser ce dessein. « Vous vous imaginez, dit-il encore à Skule, que c'est la voix du Seigneur qui vous pousse à vous emparer du trône royal. Vous ne voyez pas que c'est tout simplement de l'orgueil. Qu'est-ce qui vous attire? La couronne d'or, le manteau de pourpre bordé d'hermine, le droit d'être assis trois marches plus haut que les autres. Quelle pitié ! Si c'était là être roi, je vous jetterais la royauté dans votre chapeau, comme on jette une aumône à un mendiant. » Ce n'est point par ambition personnelle, c'est pour accomplir sa noble mission qu'il fait une guerre impitoyable à ses rivaux ; il extermine l'un après l'autre ces puissants seigneurs dont les domaines étaient autant d'Etats dans l'Etat ; de leurs partisans il fait les citoyens d'une même nation.

Le groupement de tout le pays autour du pouvoir central de la royauté est un progrès sur la féodalité. Hakon a conscience qu'il travaille à amener la Norvège à un degré de civilisation supérieure. Il représente l'avenir triomphant des funestes coutumes du passé, l'intelligence politique qui met fin à la routine séculaire, la paix bienfaisante qui succède aux luttes barbares.

C'est pour exprimer la beauté de ce rôle que le poète en parle comme d'une mission confiée par Dieu. Hakon, champion du progrès, est comme un messager céleste venu pour améliorer la condition d'un peuple. L'inspiration divine qu'il sent en lui, l'assistance manifeste que le ciel lui prête, ne sont

que des signes sensibles par lesquels le poète célèbre le progrès. Hakon est le symbole des réformateurs qui ouvrent à l'humanité une ère nouvelle, pleine de félicités. C'est le réformateur qu'Ibsen glorifie en lui ; il l'entoure d'une auréole et lui donne une majesté presque surhumaine.

Skule, c'est l'aristocratie qui, par intérêt personnel, lutte contre la suprématie royale. Pour l'aristocratie l'idéal est dans les temps anciens. Elle est hostile à toute réforme qui doit la dépouiller de ses privilèges ou restreindre son indépendance. Elle a tout à craindre d'une puissante autorité centrale qui appliquera les mêmes lois à toute la nation. Aussi Skule n'est-il pas seulement un individu que l'ambition égare. Il est l'esprit de réaction qui, nourri dans les vieilles légendes, est fermé à toute idée d'amélioration. Il représente la classe des privilégiés qui combattent avec acharnement les tendances nouvelles parce que toute marche en avant de l'humanité entraîne une diminution de leurs prérogatives.

Ibsen traite l'aristocratie sans haine ; au contraire il lui reconnaît de précieuses qualités. Il condamne seulement l'opposition qu'elle fait à l'avènement d'un régime nouveau d'égalité et de justice, et c'est pour donner une forme pittoresque à sa réprobation que, symbolisant le rôle de l'aristocratie dans la révolte de Skule, il la montre comme l'œuvre de l'esprit des ténèbres.

Un autre ennemi du progrès, mais pour lequel

Ibsen ne connaît pas de ménagements, c'est le clergé, représenté dans les *Prétendants* par l'évêque Nicolas. Le clergé, dans la conception d Ibsen, est plus préoccupé d'exercer un pouvoir temporel qu'un pouvoir spirituel. Il aspire à diriger les affaires de l'État. Cette ambition ne laisse pas de repos à l'évêque. Ce n'est pas l'ambition généreuse de Skule qui s'affiche sans détours. C'est une passion sournoise et renfrognée. Skule est un grand enfant que séduit surtout la pompe extérieure de la royauté ; Hakon lui abandonne la gestion du royaume, mais ce pouvoir réel ne lui suffit pas, il en réclame les insignes qui éblouissent le vulgaire. L'évêque, plus pratique, ferait bon marché des apparences du pouvoir ; ce qu'il veut, c'est une domination effective, bien qu'occulte. Il suit d'un œil inquiet Hakon travaillant à établir l'autorité royale sur les ruines de la féodalité. Une royauté forte lui fait ombrage. En vertu du principe qu'il faut diviser pour régner, il encourage la résistance de l'aristocratie ; c'est lui qui décide Skule à se révolter. Cependant, de peur que cette aristocratie, le jour où elle aura triomphé, ne lui dicte des lois, il l'affaiblit tout en la poussant à la lutte. Il glisse dans l'esprit de Skule les doutes qui l'empêcheront de vaincre. Son programme est d'entretenir entre les deux puissances adverses une guerre qui les exténuera, afin de rester seul debout et d'exercer un empire illimité. Ibsen tient bien à faire voir qu'il n'accuse pas le clergé de s'être seu-

lement livré à ces intrigues à un moment donné de l'histoire nationale. Il l'accuse de continuer aujourd'hui encore ces ténébreuses manœuvres. Cette accusation, il la formule nettement quand il fait paraître vers la fin de la pièce, sans aucune nécessité pour le développement de l'action, l'ombre de Nicolas et lui fait dire, en songeant sans aucun doute à l'époque même où il écrivait, que le jour où la volonté des Norvégiens s'affaisserait, où l'égoïsme triompherait dans leurs âmes, où ils ne s'entendraient que pour persécuter le génie, alors l'évêque Nicolas poursuivrait son œuvre. Ibsen fait, par anticipation, une paraphrase poétique du mot célèbre : « Le cléricalisme, voilà l'ennemi ! »

A côté des idées politiques, les *Prétendants* renferment l'ébauche d'un système de morale, sur lequel je n'insiste point aujourd'hui, parce qu'il faudra l'étudier en détail, tel que nous le trouverons développé dans les drames philosophiques. Le poète touche dès maintenant à une question sur laquelle il reviendra mainte et mainte fois, à la question de la personnalité humaine. Selon lui, l'essence de l'homme est dans l'énergie morale. Chacun doit proposer un but à sa vie, et poursuivre ce but avec obstination. L'incertitude diminue l'homme ; elle le rend incapable d'exécuter de hautes entreprises. Hakon est un modèle de personnalité vigoureuse. Il pose à son activité un terme précis, il y tend avec confiance ; aucun revers ne l'abat. Cependant une volonté forte ne suffit pas. A l'éner-

gie il faut joindre l'amour. Hakon sacrifie ses affections à son royal dessein. Pour être sûr de ne pas s'en laisser détourner par les siens, il les écarte, il congédie durement sa mère, après qu'elle s'est soumise pour lui à une épreuve redoutable, il renonce à une femme qu'il aime, et épouse la fille de Skule, afin que cette alliance serve au triomphe de son idée. Cette énergie impitoyable, Ibsen la prêtera au héros de son prochain poème, à Brand, personnage dont le roi Hakon est la première esquisse.

Chez Skule la personnalité n'a pas de consistance. Il est doué de beaucoup de qualités qui inspirent la sympathie et le respect : intelligence, franchise, fierté. Son humeur indisciplinée n'est pas un défaut aux yeux d'Ibsen, qui a pour lui, comme pour tous les révoltés, une véritable tendresse. Son infériorité vis-à-vis de Hakon tient à ce qu'il ne sait pas vouloir. Il n'a pas cette confiance en lui-même qui est la condition de toute action énergique. Au lieu de volonté, il n'a qu'un désir immodéré du pouvoir, et en même temps il désespère d'atteindre ce but auquel il aspire si ardemment. Il se croit dès le début voué à l'insuccès, et cette conviction le perd. Skule est un Macbeth, mais sans une femme qui redresse son courage. C'est aussi un Hamlet à la volonté paralysée par le doute.

Chez l'évêque, la désagrégation de la personnalité est plus complète encore. Impuissance et lâcheté sont ses principaux caractères. Il a commencé par être

soldat, mais il a été lâche sur le champ de bataille. Il a été avide de plaisirs, mais la nature l'a affligé d'infirmités qui ne le laissent pas assouvir ses passions. Il s'est fait prêtre, mais sans conviction, par pur calcul. Il a fait le mal tant qu'il a pu, mais hypocritement, en recourant au mensonge. Lâche devant les hommes, lâche devant Dieu, lâche devant la mort, il est la pusillanimité même. Il se donne un nom qui, d'après le système moral d'Ibsen, est la dernière expression du mépris, il s'appelle lui-même une moitié d'homme.

Il ne faut pas laisser inaperçue une scène inutile à l'action, mais qui est une digression intéressante, parce qu'Ibsen y exprime quelques-unes de ses idées sur la poésie. Le skalde Jatgeir, un des partisans de Skule, conversant avec son chef qui songe à s'approprier la pensée royale de Hakon, dit que les femmes stériles seules peuvent adopter et aimer les enfants d'autrui. Quand Skule lui demande s'il n'a jamais songé à s'emparer des conceptions d'un autre poète, il réplique fièrement : « Je ne suis pas stérile, mon chef ; j'ai mes propres enfants ; je n'ai pas besoin d'aimer ceux des autres. » Le sens de ces paroles est que toute poésie doit être personnelle. Le vrai poète n'emprunte rien à autrui ; il vole de ses propres ailes Cependant ce n'est pas ce simple lieu commun qu'exprime Jatgeir. Il faut voir dans ces paroles un désir d'Ibsen qui aspire à l'originalité, qui, las de reproduire les formes poétiques employées

avant lui, est impatient de suivre sa voie propre.

« La poésie ne s'apprend pas, dit Jatgeir.... J'ai eu le don de souffrance, et c'est là ce qui m'a fait poète. » Ce qui inspire la poésie, c'est la douleur. La joie et l'optimisme sont inféconds. Les beaux vers jaillissent des cœurs cruellement blessés ou attristés par les infortunes des autres hommes. Toute grande poésie est triste. Musset pensait comme Ibsen, quand il écrivait :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

La mission du poète est sacrée. Le respect est dû à son génie. « Et si moi qui suis roi, et qui ai la puissance, dit Skule à Jatgeir, je te faisais mettre à mort, toutes les pensées poétiques non encore nées que tu portes en toi périraient-elles ?

JATGEIR. — Seigneur, c'est un grand péché que de tuer une belle pensée.

SKULE. — Je ne demande pas si c'est un péché, je demande si c'est possible.

JATGEIR. — Je ne sais pas. »

Au moment où il écrivait les *Prétendants*, Ibsen sentait encore gronder autour de lui les colères qu'avait soulevées la *Comédie de l'amour*. Il pouvait se demander si le public, ce tyran à mille têtes dont il dépendait, quoi qu'il fît, ne l'empêcherait pas d'accomplir sa mission de poète moraliste. C'était le moment où quelques-uns de ses amis, pour le sauver de la misère, essayaient de lui obtenir une place dans

les douanes, démarches qui, heureusement, n'aboutirent point. N'y avait-il pas à craindre que les pensées qu'il portait en lui ne fussent étouffées ? Les vérités, qu'il voulait crier sur les toits, ne resteraient-elles pas sous le boisseau ? « Je ne sais pas », devait se dire, comme Jatgeir, Ibsen plein d'angoisse.

Jatgeir a un mot que les poètes feraient bien de répéter quand ils jettent un regard sur leurs œuvres. « Les poèmes à faire, dit-il, sont toujours les plus beaux. » Ce mot est l'expression du mécontentement qu'éprouvait Ibsen à la vue de ce qu'il avait fait jusqu'alors. Il ne s'arrêtait point satisfait de ses créations, même après un beau drame comme l'étaient les *Prétendants*. Il ne cessait de rêver de formes plus belles, d'œuvres plus parfaites. Il avait constamment la vision d'un idéal, comme cette femme dont nous parle une de ses poésies lyriques, qu'il a vue dans la galerie de Dresde, copiant la Vierge de Murillo. Dans les yeux vagues de l'artiste on lit qu'elle poursuit un rêve intérieur. Dix-huit ans après, le poète la retrouve à la même place copiant de nouveau l'admirable modèle, et ses yeux disent encore qu'elle continue d'aspirer vers un insaisissable idéal. Comme elle, Ibsen a toujours eu les regards levés vers une beauté supérieure. C'est ce qui nous explique qu'il ait si souvent modifié la forme de sa poésie. A chaque œuvre nouvelle il a voulu réaliser un progrès.

Notons enfin que le skalde Jatgeir est aussi un

vaillant soldat, et qu'il se fait tuer pour la cause de son chef. Il y a dans ce trait une intention. Ibsen veut nous dire par là que le poète doit être homme d'action. Lui-même a ainsi compris son rôle. Sa poésie est une poésie militante.

La scène entre Skule et Jatgeir renferme tout un art poétique. C'est celui qu'Ibsen a appliqué et qu'il est permis de recommander à tous ceux qui se sentent « du ciel l'influence secrète ». Il leur sera aussi inutile que celui de Boileau, mais les vrais poètes y verront mieux décrit ce qui se passe au fond de leur âme.

Les *Prétendants à la couronne* sont de 1864. C'est l'année où le Danemark était attaqué par l'Allemagne. Ibsen aurait voulu, comme le témoignent ses poésies lyriques, que la Norvège et la Suède allassent au secours d'un peuple frère. Peut-être, lorsque dans son drame il célébrait l'unité de la Norvège fondée par les grands rois, songeait-il déjà à une autre union qu'il préconisa plus tard, à celle des trois Etats scandinaves en un même empire. En 1872, quand on fêta le millième anniversaire de l'unité norvégienne, il rappela ce qui avait été fait et ce qui restait à faire. Harald, saint Olaf et Hakon avaient fondu en un seul royaume des provinces ennemies ; il faudrait à présent fondre en une seule nation les trois royaumes. La fusion des peuples de même race est une loi du XIX[e] siècle ; c'est la loi de Bismarck et de Cavour. Que les peuples du Nord la

suivent! — Mais la Suède et la Norvège se montrèrent très peu disposées, en 1864, à réaliser le vœu de l'auteur des *Prétendants*. Indigné de ce que son pays, qu'il accusait déjà de beaucoup de lâchetés, en eût commis une nouvelle en laissant écraser le Danemark, Ibsen se condamna volontairement à l'exil. Des subsides accordés par l'Etat lui permirent d'aller vivre à Rome. Là son génie, indépendant du public, s'épanouit en toute liberté. Une nouvelle ère poétique s'ouvrit pour lui.

DEUXIÈME PARTIE

LES DRAMES PHILOSOPHIQUES

CHAPITRE PREMIER.

LE LENDEMAIN DU ROMANTISME.

Il est à déplorer qu'au lieu de corriger les défauts où tombent les écoles poétiques, les réactions qui suivent ne servent qu'à faire verser dans des défauts contraires. Après chaque excès se produit un mouvement de recul qui ne s'arrête pas à temps. Une génération détruit sans merci ce qu'a fait la précédente. Pendant de longues années on reste sans recueillir la succession des écrivains dont le temps est fini. On en dédaigne les bénéfices jusqu'au jour, parfois long à venir, où une nouvelle réaction renoue, par-dessus la première, la chaîne des traditions violemment rompue. Il est douteux que le fléau des négations injustes cesse un jour et que cet idéal qui

serait l'harmonie de toutes les forces de l'esprit se réalise jamais. Estimons-nous heureux, s'il apparaît de temps en temps quelques talents supérieurs (Ibsen est de ceux-là) qui arrivent à réunir certaines qualités regardées d'ordinaire comme contradictoires et semblent du moins sur la voie d'une synthèse qu'il serait chimérique d'espérer complète.

A son heure, le romantisme avait été un progrès incontestable. Il avait été la renaissance de la poésie après un long siècle de sécheresse. Le théâtre lui-même, ce champ sur lequel les romantiques ont le moins réussi, n'avait-il pas été fécondé par cette révolution ? Il était resté trop longtemps une terre ingrate sur laquelle poussaient avec peine quelques fleurs incolores, symétriquement disposées, et soudain, sous un soleil printanier, une végétation luxuriante y avait éclaté. Les herbes folles ne manquaient pas. Mais c'était une admirable montée de sève qui promettait de beaux fruits.

La grande faiblesse du théâtre romantique fut de donner une importance exagérée à la forme, aux procédés, à la partie matérielle. Les auteurs étaient avant tout des artistes qui s'arrêtaient avec une joie un peu naïve aux contours des choses, aux costumes des personnages, au cadre, à la couleur du style ; ils se complaisaient dans le monde extérieur et pittoresque. S'ils pénétraient dans le monde de l'âme, c'était pour en décrire les grosses passions. Leur psychologie était sommaire ; les analyses manquaient

de rigueur scientifique. Quant à l'intelligence, elle ne rencontrait chez eux aucun problème qui l'absorbât ; les spectacles qu'ils imaginaient étaient incapables de satisfaire la raison avide d'enseignements. Si l'on voulait être sévère, on pourrait dire que le théâtre romantique fut un théâtre de grandes marionnettes ; Hernani rappellerait le mauvais sujet qui rosse le commissaire, et Triboulet Polichinelle. Pour les romantiques, les spectateurs étaient de grands enfants ; leur art était « l'art d'être grand-père ».

Quelques-uns sentaient bien que cet art était superficiel, et il est permis de supposer qu'une fois le triomphe d'une forme plus libre assuré, ils se recueilleraient et asseoiraient leurs drames sur ces pensées profondes dont beaucoup de leurs autres œuvres sont remplies. Victor Hugo l'a essayé ; il a expliqué lui-même les idées sur lesquelles il a prétendu établir la plupart de ses pièces. Tantôt c'est une conception politique, comme dans *Ruy-Blas* et *Hernani*, tantôt un principe de morale. Malheureusement l'appareil extérieur écrase l'idée en germe, il y a trop de mouvement, trop de bruit, pour que le spectateur puisse s'abandonner à la réflexion. Alfred de Vigny, comme l'a fait remarquer M. Pellissier, veut que l'art soit une fable philosophique. Chacune de ses pièces renferme une idée abstraite. Il veut substituer le « drame de la pensée » à celui de la vie et de l'action (1).

(1) *Le mouvement littéraire au* XIX*e* *siècle.*

Cette tentative n'aboutit pas. Alors qu'un magnifique progrès aurait été accompli si, tout en conservant le monde pittoresque conquis par les romantiques, on était entré, comme les meilleurs d'entre eux méditaient de le faire, dans le monde de la pensée, la plus stupide réaction anéantit l'heureux apport qu'ils avaient introduit dans la littérature. Par opposition à deux principes de fécondité qui avaient triomphé avec eux, l'enthousiasme poétique qui prodigue les dons de l'imagination et la mélancolie qui fait du poète l'interprète fidèle de la vie, cette suite perpétuelle de douleurs, la scène fut soumise à deux principes destructeurs de toute poésie, le bon sens et l'optimisme. C'était la revanche des bourgeois sur les artistes.

La distance est grande du bon sens à l'intelligence, et même à la raison. L'intelligence remonte aux origines des choses ; elle se préoccupe des mystères de la vie, elle médite sur l'au-delà. Le bon sens se traîne à terre ; il est la profanation de la raison. Apanage de la multitude, il fait que chacun arrange pour le mieux sa petite existence, veille à ses intérêts, évite toute audace. En littérature, le bon sens réprime l'essor de la pensée ; il la retient loin des problèmes obscurs qui tourmentent, lui interdit les solutions hardies, et ne la laisse se poser que sur des sujets clairs, accessibles à tous, ni dangereux ni cruels.

On prétend que le bon sens est un des traits sail-

lants de l'esprit français. Nous aurions alors une piètre littérature. Boileau serait notre plus grand homme. On oublie les exubérantes fantaisies de Rabelais, les folies héroïques que se plaît à raconter Corneille, la passion qui remplit les tragédies de Racine. Molière lui-même ne se dédommage-t-il pas d'avoir à prêcher une morale bourgeoise, quand il écrit soit ses bouffonneries, soit *Amphitryon*, et ne prend-il pas secrètement le parti de cet original d'Alceste contre la philosophie si raisonnable de Philinte ?

Il y a deux sortes d'optimisme. L'un est légitime : c'est la croyance au progrès ; c'est celui d'Ibsen. L'autre n'est qu'un aspect de l'égoïsme. Sganarelle, le médecin malgré lui, en a donné la formule en ces termes : « Quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoûl dans ma maison. » Parce qu'on est heureux, on prétend que tout le monde l'est. On se croit intelligent, et si l'on est frappé de la bêtise de la multitude, au lieu de s'en affliger, on constate avec satisfaction sa supériorité. La mélancolie de quelques romantiques a paru suspecte et de convention parce que personnellement ils ne manquaient de rien. La fortune leur sourit et ils se lamentent. Que leur faut-il donc ? — Ces poètes se faisaient, quel que fût leur sort personnel, l'écho de l'humanité qui gémit. La pitié et l'espoir d'un monde meilleur leur inspiraient leurs plus beaux vers.

Le bon sens et l'optimisme vulgaire abaissèrent

infiniment le niveau de l'art dramatique. L'imagination déserta le drame ; elle se dépensa au contraire dans la comédie en combinaisons désopilantes. Ponsard et Scribe furent les maîtres de la scène. Un mouvement analogue se produisait en Allemagne. On s'y mit à railler le culte de la principale idole des romantiques ; Benedix, l'auteur de la *Shakespearomanie* offrait avec succès au goût épais de la foule ses grossières comédies, chefs-d'œuvre de platitude. Avec les années le théâtre se releva un peu. Augier, disciple de Ponsard, et Labiche, héritier de Scribe, sont supérieurs à leurs devanciers. Augier est un grand nom de notre littérature. Mais à quelle distance il reste des sommets de l'art ! A peine si parfois un mince rayon de poésie filtre à travers ses œuvres. Et comme l'horizon de sa pensée est borné ! Elle ne s'élève pas au-dessus d'une sagesse de notaires ! Labiche est un charmant amuseur ; il y a de plus chez lui un fond solide ; il surprend parfois la vérité dans toute son amertume. Excellent en sa sphère, il a reconnu lui-même que sa sphère était humble. Hélas ! le talent même de ces deux auteurs a été néfaste au théâtre. Dans des genres dénués de poésie, ils ont produit tout ce que ces genres pouvaient donner, et cela parut suffisant à la multitude qui, de nos jours encore, n'a pas renoncé à demander à leurs successeurs de la divertir par les mêmes moyens. Un critique fait à son image l'y encourage d'ailleurs. Champion du bon sens et du prosaïque optimisme,

M. Francisque Sarcey est un des hommes qui ont nui le plus au progrès du théâtre contemporain.

Au lendemain du romantisme, le théâtre d'Ibsen suivit son développement naturel. Lorsque le poète se fut rendu compte des points faibles du théâtre romantique, et quand, indépendant des goûts de la foule, il put à Rome déployer librement ses facultés, il ne laissa point tarir les anciennes sources d'inspiration, et, pour ce qui est de l'aspect extérieur, il ne rompit pas avec les principes d'Œhlenschlæger et de Victor Hugo. Il voulut perfectionner le drame en y introduisant cet élément intellectuel qui était selon lui le noyau de toute poésie, et le corriger en le concentrant vers l'étude psychologique, au lieu de le laisser s'arrêter à l'appareil extérieur, au décor, à la déclamation. Il lui conserva la poésie que les romantiques lui avaient donnée et qui, en France, bannie de la scène par le bon sens, se réfugia dans les œuvres lyriques, le roman et l'épopée. Il continua d'y laisser éclater une vive sensibilité, de prêter à la passion des paroles ardentes, et aussi d'y exprimer cette mélancolie qui fait que tant d'œuvres romantiques sont si profondément humaines. Il garda les cadres grandioses. Ici il choisira pour décor les magnifiques paysages de la Norvège, les fjords aux eaux calmes ou soulevées par la tempête, les glaciers, les cascades ; là, il placera son héros Peer Gynt dans un désert d'Afrique ou le mènera aux bords du Nil ; ailleurs il déroulera les splendeurs de l'Orient, le

tableau de Byzance au temps des empereurs romains et des villes grecques d'Asie où les mœurs païennes et les mœurs chrétiennes forment de frappants contrastes. Il ne soumit pas l'imagination au contrôle d'une raison timorée ; il la laissa, dans *Peer Gynt*, s'ébattre au milieu de fabuleuses et incohérentes inventions.

Mais ce qu'Ibsen fit voir avant tout, c'est qu'il appartenait à une époque livrée aux méditations philosophiques. Les questions religieuses étaient à l'ordre du jour, particulièrement en Allemagne où elles avaient fait la principale préoccupation des Strauss et des Feuerbach. Schopenhauer avait approfondi le problème de la volonté ; une dissertation de lui, traitant du libre arbitre, avait été très remarquée en Norvège où elle avait été couronnée par la Société des sciences de Trondjem ; c'est une des questions auxquelles Ibsen allait prêter le plus d'attention. Dans les pays scandinaves, Sœren Kierkegaard, ce Pascal du Danemark, avait jeté un trouble profond dans les esprits par différentes publications, entre autres par celle de *L'un ou l'autre* (*Enten eller*), livre extraordinaire dont le chaos est éclairé par des lueurs étranges, où sont soulevées et discutées mille questions morales, sociales, religieuses et esthétiques. Il n'y a pas jusqu'à Saint-Simon dont le *Nouveau Christianisme* n'eût encore dans le Nord de l'Europe un écho prolongé. Maints éléments de ces systèmes pénétrèrent dans les

drames qu'Ibsen écrivit à Rome. Son séjour dans le centre du monde catholique ne put que favoriser le goût pour les méditations religieuses qui lui avait été suggéré par la lecture des philosophes. Enfin, comme Norvégien, il éprouvait le besoin de mettre dans sa poésie quelque chose de substantiel et de la faire servir non seulement à l'amusement, mais aussi à l'édification, au progrès moral du public.

Telles sont les dispositions dans lesquelles Ibsen composa ses drames philosophiques, *Brand*, *Peer Gynt*, *Empereur et Galiléen.* Malheureusement il ne les destinait pas à la représentation. Qu'il ne tînt aucun compte des exigences de la foule, c'était fort bien. Mais il ne se soucia pas davantage des exigences de la scène. Il ne supporta pas d'entraves au développement de sa pensée. Chacune de ces trois œuvres eut des proportions anormales. Bien que renfermant des parties très dramatiques, elles restent en dehors du théâtre. Ce sont d'admirables productions que l'on peut envier à la littérature norvégienne, mais la scène n'en a pas profité.

CHAPITRE II.

LES IDÉES MORALES D'IBSEN.

A l'occasion des drames philosophiques où la doctrine morale d'Ibsen est la partie prépondérante, il est bon de réunir en un rapide exposé les éléments de cette doctrine telle que nous la trouvons, non seulement développée dans les trois grandes compositions faites à Rome, mais ébauchée déjà dans les œuvres antérieures, mêlée plus tard à la peinture concrète et dramatique de la vie, et, d'autre part, expliquée par certains passages de la correspondance du poète, comme par quelques-unes de ses poésies lyriques.

Tout le système se résume en ces mots : la révolte de l'individu contre la société. En d'autres termes, Ibsen est l'apôtre de l'autonomie morale.

Tâchons de définir ce qu'Ibsen entend par l'individu et par la société, ces deux forces qu'il oppose l'une à l'autre.

L'individu, c'est l'homme complet, dont toutes les facultés se sont développées conformément à l'ordre

de la nature. Ses affections et sa volonté ne subissent aucune contrainte extérieure. Il aime ce qu'il lui plaît d'aimer; il fait ce qui lui convient. Son intelligence ne se laisse imposer aucune idée toute faite, aucune opinion dont il n'ait vérifié lui-même la justesse, aucun préjugé. L'individu, c'est la personnalité émancipée dans tous les sens; c'est l'homme en pleine possession de la liberté et de la vérité.

La société, ce sont les hommes qui, en se réunissant, ont renoncé à leur expansion naturelle. Ils se font les uns aux autres des concessions que paraît exiger la vie commune. Ils établissent des prescriptions qui règlent leurs rapports. Ils se soumettent à des usages, imaginent des lois souvent arbitraires, créent une morale de convention. Certaines opinions se forment, on ne sait trop comment; la majorité les adopte; elles se transmettent d'âge en âge et finissent par avoir la force d'axiomes, de dogmes sacrés auxquels il est défendu de toucher. Ainsi la société soumet la conduite des hommes à des règles et leur esprit à des croyances qui n'ont aucun fondement naturel. Beaucoup de gens souffrent de cette tyrannie, mais, par crainte de l'opinion publique, ils n'osent pas s'en affranchir. Ils font semblant de se conformer à un code et à des formules auxquels ils se dérobent en secret. Si les apparences sont sauves, la société est satisfaite. Elle encourage l'hypocrisie. La société, c'est l'huma-

nité plongée dans la servitude et le mensonge.

Il y a certainement quelques analogies entre les idées d'Ibsen et celles de Jean-Jacques Rousseau. Tous deux prétendent que l'homme est dépravé par la société et recommandent l'isolement. La grande différence qui existe entre le système du poète norvégien et celui du philosophe génevois, c'est qu'Ibsen croit aux bienfaits de la civilisation. Pour lui, l'état de nature n'est pas l'état idéal. La nature a besoin d'être corrigée par une éducation qui est l'œuvre des siècles. Ibsen se sépare tout à fait d'un parti politique, très puissant en Norvège, et d'un groupe de littérateurs qui glorifient le paysan. Les rares paysans qui figurent dans ses pièces n'y jouent pas un beau rôle. Selon lui, le paysan est une sorte de matière brute qui a besoin d'être façonnée. Le docteur Stockmann, « l'ennemi du peuple », développera cette idée que la race humaine se perfectionne comme les races animales. Seulement ce n'est pas la société qui civilisera l'homme. C'est une fausse civilisation qu'elle lui donne, une civilisation qui le rend esclave. Le vrai progrès est l'œuvre de quelques esprits d'élite qui se tiennent à l'écart de la multitude et s'efforcent de répandre dans le monde l'amour de la beauté, de la grandeur, de la vérité.

La liberté individuelle n'est pas le droit de tout faire, le droit de vivre au gré de nos caprices. C'est la liberté de poursuivre notre destinée. Car chaque

homme a un but ici-bas. Il y a chez Ibsen une conception quelque peu mystique d'une vocation à laquelle chacun de nous doit obéir. Ce n'est pas une loi qui nous est imposée par d'autres hommes, par un pouvoir quelconque existant en dehors de nous. C'est une impulsion tout intérieure. En la suivant nous restons maîtres de nous-mêmes. Peut-être Ibsen entend-il par vocation ces mobiles secrets de notre conduite dont parlent les déterministes, ces tendances innées qui impriment une direction à notre volonté. Ibsen a longuement médité ce problème obscur de la volonté. « Vouloir, c'est être obligé de vouloir », fait-il dire au philosophe Maxime, l'interprète de sa pensée, dans *Empereur et Galiléen*. Vouloir, c'est suivre notre nature, c'est travailler à l'œuvre pour laquelle nous nous sentons les goûts et les aptitudes nécessaires.

Ibsen n'indique pas de quelle manière on arrive à connaître sa vocation. Un de ses héros, Brand, prétend voir clairement pourquoi il est au monde. D'autres sont plus hésitants. Le skalde Jatgeir n'est pas toujours sûr d'être poète, et ce même doute tourmentait Ibsen au temps où il écrivait les *Prétendants à la couronne*. Une cruelle incertitude paralyse les forces du rebelle Skule, tandis que Hakon est plein de confiance dans la mission qu'il se croit attribuée par le ciel. C'est une sorte d'inspiration divine qui éclaire Hakon. Dans la vie ordinaire, le guide qui nous indique la voie à suivre semble être,

d'après Ibsen, aussi bien notre cœur que notre intelligence.

Une fois cette voie aperçue, il faut s'y engager résolument, la suivre jusqu'au bout. Bon ou mauvais, il faut être entièrement ce qu'on est. Il y a moins de honte à s'abandonner franchement et complètement au vice qu'à ne faire le bien qu'à moitié. L'énergie, la grandeur dans le mal est préférable à la mollesse dans la vertu. « Tout ou rien » est la formule chère à Ibsen. Ce qui manque le plus en ce monde, ce sont les personnalités complètes qui ont le courage d'être ce qu'elles sont, ce sont les caractères. Des caractères, voilà ce qu'il faut pour régénérer le monde. L'humanité n'est qu'un ramassis de tronçons d'âmes ; elle a besoin d'être refondue. Toutes ces fractions d'êtres humains qui traînent sur la terre, il faut les transformer en individus entiers. Tous ces membres épars doivent ressusciter, dit Brand, « en un nouvel Adam jeune et fort ».

Ibsen a eu le mérite de développer cette théorie en grand poète, particulièrement dans ses deux admirables compositions de *Brand* et de *Peer Gynt*. La théorie elle-même, il l'a sans doute empruntée à Sœren Kierkegaard en qui M. Brandes salue avec raison l'un des plus brillants apôtres de l'individualisme.

« Le nouveau monde découvert par Kierkegaard, dit M. Brandes, était cette idée : l'individu. « L'individu » fut la perle précieuse qu'il offrit à son époque.

— C'était certainement une grande et belle chose que dans un temps sans passion il découvrît de nouveau avec une pleine originalité tout ce que vaut la passion, que, dans un siècle mou, ami de phrases creuses, il rappelât au monde ce qu'était l'ardeur, que dans une période où triomphait le juste milieu, où les hommes péroraient avec plus de complaisance encore qu'auparavant dans des comités et des assemblées générales, se singeaient réciproquement, rejetaient les uns sur les autres les fautes et la responsabilité, et mettaient le voisin en avant quand il s'agissait de risquer sa propre peau ; c'était une grande et belle chose de prononcer à une telle époque ce mot « l'individu », d'exiger qu'on l'entendît, de convaincre avec énergie un chacun, qu'on voulût prêter l'oreille ou non, qu'on pouvait passer par ce défilé l'un après l'autre, que la race dégénérée devait être forcée et poussée à redevenir une espèce humaine sincère et sérieuse (1). »

L'homme qui veut ainsi déployer tout son être entre inévitablement en conflit avec la société. A peine est-il besoin de dire qu'il y a des limites que chacun doit respecter. Les droits de l'individu s'arrêtent là où commencent les droits d'un autre. Il n'est pas permis à une personnalité d'empiéter sur le domaine d'une personnalité voisine. Mais il y a des barrières inutilement gênantes que la société oppose à l'expan-

(1) Georg. Brandes, *Særen Kierkegaard*, Leipzig, 1879.

sion individuelle. Voici les principales formes sous lesquelles la société exerce sa répression néfaste.

Une forme très simple et très naturelle d'association, c'est l'amitié. De tous temps les poètes en ont chanté les bienfaits. Ibsen ne partage pas leur enthousiasme. Tout son théâtre nous offre un seul exemple d'amitié; c'est, dans une œuvre de jeunesse, les *Guerriers à Helgeland*. Sigurd se sacrifie pour Gunnar en lui cédant Hjœrdis, la Valkyrie qu'il aime et dont il est aimé. Ce dévouement est blâmable. Sigurd et Hjœrdis étaient faits l'un pour l'autre. En la faisant devenir la femme de Gunnar, Sigurd l'a enlevée à la vie pour laquelle elle était faite ; il l'a rendue malheureuse et s'est rendu malheureux lui-même. Il a brisé deux existences, il a empêché l'accomplissement de deux destinées. Aucune autre pièce ne donne de rôle à l'amitié, à moins que le poète ne veuille, comme dans le *Canard sauvage*, la tourner en dérision. Les hommes forts, tels que Brand et le docteur Stockmann, sont sans amis. Cet isolement nous est expliqué par un passage de la correspondance d'Ibsen. Une lettre à M. Georges Brandes contient ces mots : « Les amis sont un luxe coûteux. Lorsque l'on consacre tout son capital à une vocation, à une mission que l'on remplit ici-bas, on n'a pas le moyen de s'en offrir. Ce qu'il y a de coûteux à avoir des amis ne consiste pas en ce que l'on fait pour eux, mais en ce qu'on néglige de faire à cause d'eux. C'est pourquoi beaucoup d'idées qui germent en nous périssent.

J'ai passé par là, et c'est pour cela que j'ai derrière moi un bon nombre d'années où je ne suis pas arrivé à devenir moi-même (1). »

Ce culte du moi n'est pas l'égoïsme. La théorie d'Ibsen n'exclut pas le dévouement. Il y a dans son théâtre un grand nombre de femmes qui se sacrifient. C'est qu'elles sont nées pour cela ; c'est le but de leur existence. Il y a chez les femmes, bien plus souvent que chez les hommes, un instinct qui les pousse à vivre pour autrui. Leur cœur aimant a besoin de se prodiguer ; elles ont à dépenser un fonds de bonté naturelle. Nous nous rendons parfaitement compte de ce sentiment, si nous songeons aux sœurs de charité. Ces femmes ont une vocation qu'il ne faut pas contrarier. Si l'on veut les forcer à goûter, comme les autres, les joies de la vie, on les détourne de leur nature, on les rend malheureuses. C'est parce que ce besoin de se sacrifier est l'essence même de certains êtres qu'Ibsen se garderait de les blâmer. L'individu charitable doit être charitable jusqu'au bout. Elles sont bien poétiques, bien touchantes, ces modestes héroïnes d'Ibsen qui s'effacent au profit des autres, qui étouffent leurs ambitions et souvent leurs rêves de bonheur pour assurer celui des gens qu'elles aiment, qui sentent dans leur cœur un vide affreux si elles ne rencontrent personne à qui elles puissent faire le bien, qui se font volontairement institutrices

(1) Georg. Brandes, *Moderne Geister*, p. 438.

quand elles n'ont pas besoin de gagner leur pain, ou qui passent leurs jours au chevet d'un malade.

Une seconde forme sous laquelle la société est funeste à l'homme avide de liberté et de vérité, c'est la famille telle qu'elle est constituée aujourd'hui.

Dès que l'on songe à fonder une famille, c'est-à-dire à se marier, on est esclave. L'amour, ce sentiment naturel qui pousse deux êtres l'un vers l'autre, est réglementé. Il faut qu'il soit approuvé par les parents à qui la loi permet de disposer du sort des enfants. Pour certaines unions, même si les parents y consentent, une dispense légale est nécessaire. Quelques-unes sont rigoureusement interdites. Mme Alving, dans les *Revenants*, se demande pourquoi un frère n'épouserait pas sa sœur, ou même ne vivrait pas maritalement avec elle?

Encore si c'était l'amour, quand même asservi et légalisé, qui était la base du mariage! Le véritable amour suppose une connaissance approfondie que deux êtres ont l'un de l'autre, la certitude que leurs cœurs et leurs intelligences sont d'accord, le désir ardent de poursuivre ensemble un même idéal. Au lieu de cela, ce qui réunit la plupart des époux, ce sont des considérations d'intérêt. Le plus souvent le mari et la femme restent des étrangers l'un pour l'autre, soit qu'ils ne se connaissent point, soit qu'ils aient des idées et des goûts contradictoires. Le monde respecte et vante même de telles unions, il prononce le mot d'amour là où il n'y a qu'une spéculation, une

cohabitation fondée sur l'égoïsme et le calcul. C'est contre ce mensonge, contre ce sacrilège que s'emporte, nous savons avec quelle fougue, l'auteur de la *Comédie de l'amour*.

La grande misère du mariage pour beaucoup de gens, ce sont les préoccupations matérielles qui leur défendent souvent de suivre les impulsions les plus généreuses de leur nature. La société veut que le chef de famille se soucie avant tout d'assurer le bien-être des siens. Elle le déclare coupable s'il sacrifie ce bien-être à quelque pensée qu'il juge grande, à cette mission qui doit cependant remplir sa vie. Plus vous avez d'enfants à nourrir, moins vous avez le droit de risquer la moindre aventure. Il faut renoncer à vos nobles desseins, aux œuvres belles et hardies, de peur de compromettre votre gagne-pain.

La société subordonne nos devoirs envers nous-mêmes à nos devoirs envers la famille, et de ces derniers elle impose une conception extrêmement étroite et tyrannique. Devoirs conjugaux, devoirs des parents envers les enfants, des enfants envers les parents, la vie de famille n'est pour l'homme qu'une suite de devoirs à remplir, devoirs que la société rend gratuitement pénibles.

En vertu de l'engagement qu'on leur a fait contracter au moment du mariage, les époux se doivent une fidélité réciproque. S'ils s'aperçoivent au bout de quelque temps qu'ils ne sont pas faits l'un pour l'autre, ils devraient, par crainte du scandale, cacher

leurs dissentiments. S'ils désirent se quitter, il faut qu'ils se soumettent à des formalités, que leur séparation soit régularisée par des magistrats, comme l'a été leur union. Une loi règle le divorce. Ibsen juge ces formalités superflues et arbitraires. Deux de ses héroïnes, Ellida Wangel et Nora, estiment qu'elles n'ont pas besoin d'un acte officiel pour être autorisées à quitter le toit conjugal. La décision personnelle suffit. Chaque époux doit avoir le droit de reprendre sa liberté lorsque la vie commune devient un obstacle au plein développement de ses facultés.

On invoque en faveur de l'indissolubilité du mariage l'intérêt des enfants. Nora aime passionnément les siens. Néanmoins elle déclare qu'avant d'être épouse et mère elle est un être humain, ou que du moins elle doit essayer d'en devenir un, et qu'avant d'avoir des devoirs envers les autres elle en a envers elle-même. D'ailleurs l'intérêt des enfants exigerait souvent que la séparation se fît. Il vaut mieux pour eux voir partir leur père ou leur mère que de vivre dans une atmosphère de mensonge et que d'avoir l'âme empoisonnée par des scandales qu'ils devinent. Quelquefois c'est leur corps, leur santé qui porte la peine des désordres du foyer. Les sources de la vie physique sont corrompues chez eux, parce que les parents ne se sont pas quittés assez tôt pour éviter de les mettre au monde. Si Mme Alving, après une fuite comme celle de Nora, n'était pas retournée auprès de son mari, elle n'aurait pas

donné le jour à un malheureux dont le sang est vicié, la moelle attaquée, et quand ce fils est frappé d'aliénation mentale, elle ne serait pas obligée de tenir la promesse qu'elle lui a faite de lui donner un poison foudroyant.

Il est établi qu'un enfant doit le respect et la reconnaissance à ses parents. Et quand ceux-ci n'en sont pas dignes? La société veut quand même qu'on les honore. Elle fait de l'amour filial une loi comme de ce qu'elle appelle l'amour conjugal. Un fils sait, comme Oswald Alving, que son père était un homme perdu, un misérable débauché, et l'on voudrait néanmoins qu'il ne parlât qu'avec estime de cet être méprisable. Ce qu'on dit de la voix du sang est un de ces nombreux préjugés inacceptables pour le penseur.

Celle des deux parties qui a le plus à souffrir de la tyrannie du mariage, c'est la femme. La société veut qu'elle soit soumise au mari. Un rôle humble lui est assigné. C'est elle qui doit faire le plus de concessions lorsque ses goûts et ceux de son mari ne sont pas les mêmes. A lui appartient la haute direction dans la famille. C'est lui qui a les principales charges et qui doit par conséquent avoir quelques privilèges. Le plus souvent il la tient étrangère à ses occupations qu'il la croit incapable de partager. Ce n'est guère que dans le malheur qu'il éprouve le besoin de l'associer réellement à sa vie ; il ne désire une intimité profonde que pour y trouver des consolations.

Ibsen proteste contre cette condition subalterne de la femme. Il prétend que la femme est au moins l'égale du mari et qu'elle a les mêmes droits. Le poète est un intrépide champion de l'émancipation féminine. Cependant ses idées à cet égard sont très distinctes de celles de George Sand qui, en fin de compte, réclamait surtout pour la femme la liberté des mœurs. Pour Ibsen la question est infiniment plus grave. Il se demande pourquoi la femme, qui vaut l'homme par l'intelligence, qui lui est presque toujours supérieure par le cœur, qui ne lui cède pas beaucoup en énergie, ne serait pas admise à jouer dans le monde un rôle aussi important que l'homme, pourquoi elle ne gagnerait pas son pain comme lui, et se passerait ainsi de la tutelle du sexe fort. Ibsen envisage le problème au même point de vue que certains économistes du temps présent. On découvrirait des analogies entre ses idées et celles que le député allemand, M. Bebel, expose dans son livre *La Femme et le Socialisme*. Ibsen espère que la révolution sociale qu'il croit imminente assurera un avenir meilleur au sexe féminin.

Le vrai mariage, fondé sur la liberté et la vérité, n'est pas impossible. On peut supposer qu'il y ait entre deux êtres des affinités profondes, qu'ils soient attirés l'un vers l'autre par une sympathie clairvoyante, après s'être mutuellement dévoilé leurs âmes. Il peut y avoir un homme et une femme qui s'uniraient parce qu'ils se sentiraient appelés à réaliser ensemble

un idéal commun, qui tendraient vers ce but sans se faire de concession l'un à l'autre, sans aliéner un instant leur indépendance. Une telle conformité donnerait à leur union un caractère sacré, mieux que toute sanction civile ou religieuse. Mais combien ces mariages sont rares ! A M. Brandes qui lui faisait observer un jour qu'il devait en être des mariages comme des pommes de terre dont les unes sont saines, les autres malades, le poète répondait : « Je crains de n'avoir jamais été à même de voir de ces pommes de terre-là qui fussent saines. »

Presque toutes les pièces d'Ibsen nous découvrent quelque misère du mariage, quelque infirmité secrète qui travaille douloureusement les ménages les plus heureux en apparence. Tout son théâtre ne nous offre qu'un seul exemple du mariage compris comme il doit l'être : c'est celui du pasteur Brand. Mais le réformateur généreux et sa femme Agnès sont des êtres surhumains dont la conduite idéale tranche précisément avec celle du commun des mortels. Encore cette union ne résiste-t-elle pas aux exigences de la vocation de Brand. Agnès meurt, brisée par les sacrifices que la doctrine impitoyable de son époux impose à son cœur de mère.

Un mérite dont il faut savoir gré au poète, c'est de n'avoir pas eu recours, pour combattre le mariage, aux plaisanteries faciles. Dans vingt pièces où ce thème revient continuellement, il n'y a pas un mari trompé, pas une belle-mère !

La grande famille qui s'appelle l'Etat est aussi contraire que la petite au développement de l'individu. Notons tout de suite qu'Ibsen ne s'inspire pas, en attaquant l'Etat, de la situation d'un pays qui serait soumis à un régime despotique. La Norvège jouit d'une des constitutions les plus libérales de l'Europe. Bien que formant un royaume avec la Suède, elle a des institutions, et ce qui vaut mieux encore, des mœurs républicaines. C'est à l'Etat, même fondé sur les principes de la liberté moderne, qu'Ibsen fait la guerre, parce que l'Etat est la négation de l'individualisme. L'homme disparaît dans le citoyen. A tout moment il faut qu'il sacrifie quelque chose de lui-même à la volonté publique. Les lois restreignent son activité de toutes les manières. Dans l'Etat, la personnalité mise à l'étroit étouffe. La liberté que l'Etat accorde et garantit, est-elle quelque chose de plus que la faculté de se mouvoir dans un cercle déterminé ? Ce cercle, il est impossible de le franchir. Les conditions de notre existence sociale sont rigoureusement établies. Et cependant, comment croire qu'elles soient les meilleures ? On les impose comme immuables, lorsque l'homme au contraire cède à un besoin constant de renouvellement. L'Etat commande l'inertie, tandis que l'homme est le mouvement perpétuel.

C'est à la fois par scepticisme et par besoin de liberté qu'Ibsen est révolutionnaire. « De plus grandes choses que l'Etat tomberont, dit-il dans une

lettre à M. Brandes. Chaque forme de religion tombera. Ni les idées morales, ni les formes de l'art n'on l'éternité devant elles. Combien de principes sommes-nous tenus de regarder comme définitifs ? Qui me garantit que là-haut dans la planète de Jupiter deux et deux ne font pas cinq (1) ? » Ce n'est point l'adhésion de la multitude qui donnera quelque force aux principes sociaux ou aux systèmes politiques. A quelqu'un qui l'appelle révolutionnaire, le docteur Stockmann, un des plus fidèles interprètes de la pensée d'Ibsen, répond : « Oui, je le suis Je veux faire une révolution contre ce mensonge qui veut que la majorité soit en possession de la vérité. Qu'est-ce que ces vérités qui rallient d'ordinaire la majorité ? Ce sont des vérités tellement avancées en âge qu'elles sont bien près d'être usées. Lorsqu'une vérité est si vieille, elle est bien en passe d'être un mensonge.... Oui, oui, croyez-moi, si vous voulez, mais les vérités ne sont pas des Mathusalems à la vie aussi tenace que le peuple se l'imagine. Une vérité normalement bâtie vit régulièrement, mettons dix-sept, dix-huit, tout au plus vingt ans ; rarement davantage ... Ne parlez pas de vérités certaines ! Les vérités que les masses, que les multitudes reconnaissent, sont les vérités que les combattants aux avant-postes regardaient comme certaines au temps de nos aïeux. Nous qui sommes les combattants aux avant-postes

(1) Georg. Brandes, *Moderne Geister*, p. 426.

de ce temps-ci, nous ne les reconnaissons plus, et je ne crois pas qu'il y ait d'autre vérité sûre que celle-ci, à savoir qu'aucune société ne peut vivre d'une vie saine avec de pareilles vérités vieilles et sans moelle. »

Ibsen est très aristocrate par son mépris de la foule et des opinions qui ont cours chez elle. Il n'est point partisan du suffrage universel ; il lui paraît insensé que l'on proclame l'égalité de tous les citoyens, alors qu'il y a des distances énormes dans l'intelligence et la valeur morale des uns et des autres. Le régime parlementaire n'a pas ses faveurs, car lorsque les hommes se réunissent en assemblées, chacun se sent une moindre part de responsabilité et son énergie se relâche. Ibsen soutient la nécessité d'une aristocratie dans l'État. Ce ne serait pas naturellement une aristocratie héréditaire. Ce ne serait pas non plus une élite intelligente. Ce serait une race d'hommes énergiques et résolus qui tiendraient tête aux préjugés, détruiraient les institutions surannées et s'efforceraient sans trêve d'assurer à l'humanité un avenir plus heureux.

Cet aristocrate n'est nullement conservateur. S'il déteste les libéraux, c'est parce que ceux-ci ne réclament que de petites réformes politiques. Même parmi les plus avancés, personne ne songe à cette grande révolution qui affranchirait l'esprit humain de toutes ses entraves, qui abolirait toutes les croyances et toutes les institutions démodées. Les poésies ly-

riques d'Ibsen contiennent une petite pièce, intitulée *A mon ami l'orateur révolutionnaire*, qu'aurait pu signer un anarchiste :

« Vous dites que je me suis fait conservateur. Je suis ce que j'ai été toute ma vie.

« Je ne suis pas de la partie si l'on ne fait que déplacer les pions. Renversez le jeu ; alors vous m'aurez sûrement.

« Je ne connais qu'une seule révolution qui n'ait pas été faite par un gâcheur.

« Elle éclipse toutes celles qui vinrent plus tard. C'est naturellement du déluge que je parle.

« Cependant même cette fois-là le diable fut attrapé. Car Noé, comme vous savez, a pris la dictature.

« Recommençons la chose, plus radicalement. Il faut pour cela des hommes et des orateurs.

« Vous vous occupez, vous autres, de submerger le monde. Moi je mettrai avec délices la torpille sous l'Arche. »

Il y a dans l'histoire un moment où les idées politiques d'Ibsen eurent un commencement d'exécution. Ce fut lors de la Commune de Paris. Le poète déplore les crimes dont les insurgés se rendirent coupables, mais il approuve le principe qui était au fond de leur entreprise. Il écrivait, le 18 mai 1871, à M. Brandes : « N'est-ce pas dégoûtant, ce qu'a fait la Commune de Paris, d'aller me gâter mon excellente théorie de l'État, ou plutôt de la destruc-

tion de l'État ? Voilà l'idée perdue pour longtemps, et décemment je ne pourrai plus même l'exposer en vers. Mais elle contient un principe très sain, je vois cela clairement, et il viendra un jour où elle sera mise en pratique sans être défigurée. »

C'est parce qu'il approuvait le principe de la Commune, la suppression de l'État, que, très logiquement, à la même époque, Ibsen exprimait une vive antipathie pour la Prusse. En effet, la Prusse est une nation où la théorie de l'État est appliquée dans toute sa rigueur. C'est le pays de la discipline où presque rien n'est laissé à l'initiative personnelle. C'est par excellence le pays du fonctionnarisme. Or pour Ibsen le fonctionnaire, c'est-à-dire l'homme qui passe sa vie à exécuter des ordres venus d'en haut, qui n'a pas d'idées à lui, qui ne fait qu'accomplir une besogne tracée par ses supérieurs, qui ne sort pas de sa sphère délimitée et de la routine administrative, dont le principal mérite est d'être soumis et ponctuel, le fonctionnaire est pour Ibsen un homme déchu. Voici les réflexions que lui inspiraient les événements de 1870 : « L'État est la malédiction de l'individu. A quel prix la Prusse a-t-elle acheté sa force ? En faisant disparaître l'individu dans une conception politique et géographique... Par contre, voyez le peuple juif, l'élite de l'humanité. Comment a-t-il fait pour garder son originalité, sa poésie, malgré toutes les brutalités qu'il a subies ? C'est parce qu'il n'était pas soumis à la servitude de l'État.

S'il était resté en Palestine, il aurait perdu sa vigueur propre, comme tous les autres pays... Qu'on abolisse l'idée de l'État. Que l'on établisse comme base unique d'une association la spontanéité et les affinités intellectuelles. Ce sera le commencement d'une liberté qui vaudra quelque chose. Un changement dans la forme du gouvernement n'est qu'une petite opération de détail. Un peu plus ou un peu moins. Misère que tout cela ! »

Ce même reproche de serrer la personnalité dans l'étau de l'organisation administrative et de diminuer la valeur de l'homme en l'astreignant à suivre les décisions officielles, Ibsen l'adresse à la Prusse dans une poésie intitulée *Lettre par ballon*, écrite à Dresde en décembre 1870. Cerné, dit-il, par de lourds Teutons qui braillent la « Wacht am Rhein », il correspond avec le dehors par le moyen qu'emploient les Parisiens assiégés ; il fait parvenir par ballon une épître à une dame suédoise. Cette causerie poétique commence par le récit du voyage qu'Ibsen a fait en Égypte lors de l'inauguration du canal de Suez. Il évoque les temps anciens où régnaient les Pharaons. Il a la vision d'une caravane de divinités et de rois suivis de millions d'esclaves. Partout où le cortège s'arrête s'élèvent des sphinx et des pylônes, des obélisques et des pyramides. Toutes ces splendeurs ont disparu dans les sables du désert. Ces rois sont oubliés, ces divinités sont sans prestige. Au contraire, les dieux et les héros

des autres mythologies ont encore une imposante grandeur. Cette différence tient à ce que chez les Égyptiens la personnalité manquait. Leurs divinités n'avaient pas de caractère accentué ; elles n'avaient pas cette virilité des dieux de la légende grecque. C'étaient des êtres fragmentaires.

L'histoire est un perpétuel recommencement. L'humanité monte une sorte d'escalier en spirale qui la ramène périodiquement au même point, à un degré plus haut. Nous sommes revenus aux temps égyptiens. Des rois font de nouveau construire des pyramides à des légions d'esclaves. Entendons par là l'empire auquel chaque Allemand apporte sa petite pierre, suivant un plan savamment élaboré. L'œuvre est-elle réellement grande ? le poète en doute.

« Voyez maintenant ces hordes de Germains qui vont à l'assaut sur Paris. Qui donc est debout bien en évidence au milieu du danger ? A qui reviendra la palme de la victoire ? Quand s'est révélée avec éclat une personne telle que des millions de bouches chantent au loin ses louanges? Régiments, escadrons, état-major, espions, meute de chiens qu'on a lâchée, suivent le gibier à la piste. Aussi je sais que la gloire leur manquera. C'est là une chasse que ne chantera aucun poète. Or cela seul peut vivre dans l'avenir, qui est exalté par le chant d'un poète. »

Combien ont été glorieux Gustave-Adolphe, Charles XII, et d'autres héros scandinaves !

« Songez après cela aux hommes du jour, à ces Fritz, à ces Blumenthal, à ces messieurs les généraux numéro tant et numéro tant ! Sous les couleurs funèbres de la Prusse, haillon de deuil noir et blanc, les larves rudes de l'action ne s'épanouiront pas en papillons, chants ailés. Il est possible qu'elles y filent de la soie pendant un temps, mais elles y meurent. Dans la victoire même est la perte. L'épée de la Prusse devient la verge des Prussiens. Jamais d'un problème d'arithmétique ne sortira un ferment d'enthousiasme. Il n'y a plus d'épopée à écrire depuis l'heure où l'essor d'un peuple épris de beauté et de liberté est devenu la machination d'un état-major, depuis l'heure où M. de Moltke assassina la poésie du combat. »

Les victoires de l'Allemagne sont le triomphe de l'arithmétique. Sa gloire sera éphémère et disparaîtra comme les splendeurs de l'Égypte ensevelies dans les sables. « Bismarck et les autres vieillards seront, pareils aux restes mutilés de la statue de Memnon, assis sans vie sur le piédestal de la légende et sans chanter au soleil du matin. » Notre époque est avide de beauté, mais ce besoin, Bismarck ne le comprend pas.

Gœthe ne jugeait pas ses compatriotes avec plus d'indulgence que ne fait Ibsen. Comparant un jour les Anglais de Weimar aux Allemands, il déclarait, conformément aux idées d'Ibsen, les premiers infiniment supérieurs aux seconds, parce que chez les

Anglais le caractère est plus indépendant. « Ce qui les distingue, disait-il à Eckermann, c'est d'avoir le courage d'être tels que la nature les a faits. Il n'y a en eux rien de faussé, rien de caché, rien d'incomplet et de louche; tels qu'ils sont, ce sont toujours des êtres complets. Ce sont parfois des fous complets, je l'accorde de grand cœur, mais leur qualité est à considérer, et dans la balance de la nature elle pèse d'un grand poids. — Le bonheur de la liberté individuelle, la conscience qu'ils ont du nom anglais et de son importance chez les autres nations, fait déjà du bien aux enfants ; dans leur famille aussi bien que dans les établissements d'éducation, on les traite avec bien plus de considération, et leur développement est bien plus libre et plus heureux que chez nous autres Allemands. — Dans notre cher Weimar, je n'ai besoin que de me mettre à la fenêtre pour voir ce qu'il en est chez nous. Quand dernièrement il est tombé de la neige, les enfants du voisinage voulaient essayer leurs petits traîneaux, aussitôt est venu un homme de la police, et j'ai vu les pauvres petits se sauver à toutes jambes. — Maintenant le soleil du printemps les attire hors des maisons, ils aimeraient bien à jouer avec leurs camarades devant leurs portes, mais je vois qu'ils sont gênés, ils manquent de sécurité : ils semblent craindre toujours l'arrivée d'un représentant de la police. — Un gamin ne peut pas faire claquer son fouet, ou chanter, ou appeler, aussitôt voilà la police

qui arrive pour l'en empêcher. — Tout chez nous concourt à discipliner de bonne heure nos chers enfants et à faire envoler tout naturel, toute originalité, toute fougue ; aussi à la fin il ne reste plus rien que le Philistin (1). »

Au sujet des funestes effets de la discipline, la concordance entre les idées de Gœthe et celles d'Ibsen est frappante et le rapprochement s'imposait. Certaines parties de *Brand* sont une sorte de paraphrase poétique de la conversation avec Eckermann généralisée et ne visant plus l'Allemagne seule, mais l'État, quel qu'il soit, qui opprime l'individu.

L'Église est une quatrième forme de la société. Elle prête à l'État une aide déplorable dans la dégradation de l'homme. Ainsi que l'État, l'Église impose une discipline à la volonté ; de plus, elle asservit les intelligences. Il déplaît à Ibsen de voir le culte divin réduit en formules, figé en dogmes. Les religions positives rapetissent Dieu ; elles le transforment en un tyran méticuleux qui demande à être honoré par des pratiques compliquées selon des rites établis avec soin.

Il nous semble parfois en France que l'Église et l'État ne fassent pas très bon ménage. Cependant en général, d'après Ibsen, une entente naturelle existe entre ces deux puissances. C'est parce que la religion est une

(1) *Conversations de Gœthe avec Eckermann*, traduction Délerot, tome II, p. 20.

puissance coercitive comme lui que l'État a tout intérêt à la protéger. Ce sont deux tyrannies coalisées. L'État profite de ce que l'Église apprend aux hommes le respect de l'autorité. La volonté courbée sous les commandements divins ne se redressera pas contre le pouvoir civil ; l'esprit tenu en laisse par les dogmes acceptera facilement les préjugés sociaux. « Un bon chrétien, dit dans le poème de *Brand* le doyen des pasteurs qui personnifie l'alliance de l'Église et de l'État, un bon chrétien est un bon citoyen. » Dans les prêtres l'État entretient de précieux fonctionnaires. Ibsen n'est pas doux pour les pasteurs de son pays. S'il ne les montre pas fanatiques ou odieux, il les rend ridicules.

La vraie religion, comme les vérités dont parle Stockmann, se transforme sans cesse. Elle n'est pas un type immuable. Les cultes se succèdent, irrévocablement emportés par le temps, renversés par le travail de l'esprit qui ne souffre point d'arrêt. *Empereur et Galiléen* est une sorte de programme de l'éducation religieuse de l'humanité. Julien l'Apostat, dégoûté du christianisme par les querelles ineptes des sectes et par l'abaissement des caractères, veut revenir en arrière et rétablir le culte païen. Il commet une double faute. On ne rappelle pas à la vie un monde mort, et puis, en persécutant le christianisme, Julien le consolide et retarde ainsi l'évolution de la pensée humaine. « L'ancienne beauté a cessé d'être belle et la vérité nouvelle a cessé d'être vraie. » Le

paganisme, religion de la joie, a fait son temps ; le christianisme, religion du devoir austère, doit disparaître à son tour, parce qu'il ne répond pas aux multiples besoins de l'homme. Le mystique Maxime annonce une religion future qui s'élèvera au-dessus des deux anciennes. Elle sera « le retour à la nature par l'esprit », une synthèse de l'esprit affranchi et des sens purifiés. Elle aura « la beauté dans la liberté. »

En résumé, pour conserver sa personnalité intacte, l'homme doit se dégager de toutes les entraves de la société, ne pas s'embarrasser d'amis qui le détourneraient de son chemin, rester maître de lui-même dans son mariage, maintenir son indépendance vis-à-vis de l'État, demeurer en dehors de toute corporation religieuse. Le docteur Stockmann condense toute la doctrine en cette formule concise : « L'homme le plus fort au monde est celui qui se tient le plus isolé. »

Ibsen n'a pas défendu ses idées jusqu'au bout avec la même assurance. Ce n'est pas qu'il ait découvert dans son système quelque erreur capitale et qu'il se soit rétracté. Il reste fidèle à ses principes. Seulement avec l'âge son mépris pour l'humanité devient absolu. Il juge la plupart des hommes, même quelques-uns des meilleurs, incapables de s'élever jusqu'à son idéal, et son apostolat devient inutile. Il est même dangereux de répandre des doctrines que la foule est incapable d'adopter sans les dénaturer. La

caricature en est si facile ! Ibsen a vu les communards de Paris lui gâter sa théorie de la suppression de l'État. Le prosélytisme en faveur de la vérité peut entraîner un imbécile à causer de grands malheurs. Chez les âmes sans noblesse, le culte du moi risque de devenir un égoïsme effréné, l'amour de la liberté de dégénérer en licence, le désir de connaître en curiosité malsaine. Avec une admirable franchise Ibsen signale dans ses dernières œuvres l'abus que l'on peut faire de ses idées. Il conseille aux réformateurs une prudence extrême, si ce n'est le silence. Quant à lui, il cesse d'exciter la foule à la poursuite du progrès moral et social ; il se retranche dans son pessimisme dédaigneux, et jouit, dans une aristocratique solitude, de la vision sereine des temps futurs.

CHAPITRE III.

BRAND.

Brand, c'est, revêtue de chair et de couleur, la doctrine, capitale chez Ibsen, de l'éducation morale par l'exercice de la volonté. C'est l'exemple illustrant la règle.

Tout homme, nous dit Ibsen, doit poser un but à sa vie, et tendre à ce but de toute la force de sa volonté. Ainsi agit son héros, le prêtre Brand, qui accomplit avec opiniâtreté la mission qu'il s'est donnée ici-bas. « Tout ou rien » est la devise de Brand. Sa résolution prise, il va jusqu'au bout. Il lutte sans trêve pour exécuter sa tâche qui est de régénérer les hommes en leur enseignant, par la parole et par l'exemple, l'énergie de la volonté, la logique dans le caractère, la victoire de la personnalité sur toutes les influences qui en contrarient le libre développement.

Ibsen a dit qu'il aurait pu faire de Brand un sculpteur ou un homme politique aussi bien qu'un prêtre, qu'il aurait pu, par exemple, mettre la doctrine de son héros dans la bouche d'un Galilée qui ne se serait pas

soumis. Il n'est pas indifférent cependant que Brand soit un ecclésiastique, plutôt qu'un artiste ou qu'un savant. Artiste ou savant, il aurait surtout dû prêcher d'exemple : il aurait plus agi que parlé ; l'œuvre eût été plus dramatique que philosophique. Au contraire, en faisant de lui un prêtre, le poète pouvait, sans violer la vraisemblance, lui faire tenir ces magnifiques discours qui ne sont autre chose que des sermons et qui auraient surpris dans la bouche d'un peintre. La prédication est habituelle à Brand ; il est orateur par état. Il ne sort pas de son rôle quand il lance à la foule ses éloquentes apostrophes. L'exemple et la leçon se réunissent chez lui d'une manière toute naturelle.

Une autre raison pour laquelle il convenait que Brand fût prêtre, c'est que son entreprise soulevait inévitablement des questions religieuses. Comment la morale de l'homme fort se concilie-t-elle avec la religion ? Telle devait être, en présence de ce système, la première préoccupation d'un peuple aussi profondément religieux que la Norvège. Il importait de commencer par montrer cette morale dans ses rapports avec la religion. Il fallait faire voir que, loin d'en être l'ennemie, elle lui donnait une nouvelle puissance, qu'elle était le fondement d'une conception plus haute de la divinité. Assez de gens étaient disposés à croire que leur vertu consistait en leur piété. Il s'agissait de leur faire comprendre ce que cette piété avait d'insuffisant, et comment la morale de la

volonté énergique était propre à la relever. Un prêtre prêchant cette morale avait plus d'autorité qu'un laïque Son caractère le désignait plutôt qu'un artiste à ce rôle de sauveur de la religion.

Le public montra bien qu'à ses yeux la question religieuse l'emportait dans *Brand* sur toutes les autres. Le poème eut un très vif succès, parce qu'on le regardait comme un livre d'édification. « On se précipitait dans les librairies, raconte M. Georges Brandes, pour acheter *Brand*, comme on se précipite dans une église où se fait entendre un nouveau prédicateur à la parole sévère et enflammée. »

Brand est donc prêtre, et c'est par les côtés qui touchent à la religion que sa morale s'offre d'abord à nous. Il veut appliquer à la religion la formule *Tout ou rien*. Dès la première scène il se dit le messager d'un Dieu impitoyable qui lui ordonne de faire son devoir en dépit des dangers qui le menacent, d'aller au secours des âmes à travers une tempête de neige, par des sentiers où peut-être la mort l'attend. Dans sa course il rencontre un jeune peintre, Einar, tout joyeux d'emmener sa jolie fiancée, Agnès. A ce couple ivre de bonheur Brand annonce qu'il va à un enterrement. Celui qu'il va enterrer, c'est le Dieu de la multitude. « Dans un linceul et dans une bière, dit-il, je déposerai à la lumière du grand jour le Dieu des âmes mesquines et des vils esclaves. Il faut en finir. Vous comprenez qu'il en est temps, car voilà mille ans qu'il se meurt. » Le Dieu qu'adore la foule est le Dieu

bonasse qui a envoyé son fils pour expier les péchés du monde et qui, plein d'indulgence, ne demande à la terre qu'un minimum d'hommages. C'est le Dieu qu'Einar, dans ses tableaux, représente sous les traits d'un vieillard au crâne dénudé, à la belle barbe blanche, « à l'air bonhomme, juste assez sévère pour faire peur aux enfants et les envoyer au lit. » Il ne lui manque que des pantoufles, des lunettes et une calotte. Ce Dieu n'est pas le mien, dit Brand à Einar. Le mien est la tempête quand le tien n'est que du vent. Le mien est inflexible, le tien est faible ; le mien est tout aimant, le tien sans ardeur. Le mien est jeune comme Hercule, et non un aïeul caduc. Sa voix retentissait parmi les éclairs et l'épouvante, alors que dans le buisson enflammé il se dressait devant Moïse sur l'Horeb, comme un géant se dresse devant un nain. Il arrêta le soleil dans la vallée de Gédéon, il fit des miracles innombrables et il en ferait encore de nos jours, si les générations ne s'étaient pas amollies comme toi. » C'est le Jéhovah terrible de l'ancien Testament, c'est le Dieu implacable qui, dans le nouveau, fait vider à son fils jusqu'à la lie le calice d'amertume.

Ce Dieu ne se contente pas d'un culte intermittent. Il n'accepte pas qu'on lui fasse sa part. Ce n'est pas un moment de la journée, une journée dans la semaine, un certain nombre d'années dans l'existence, qui lui suffisent. Il veut qu'on rapporte tout à lui, qu'on lui appartienne tout entier, à chaque instant

de sa vie et de toute l'ardeur de son âme. Sinon, il aime mieux qu'on le néglige tout à fait. Tout ou rien. L'Église que rêve Brand, et qui doit être le symbole de sa religion, embrasse, dit-il, « le rude labeur quotidien, le repos du soir, la tristesse des nuits, la fraîche ardeur d'un sang juvénile, tout trésor modeste ou précieux que renferme une âme. Le fleuve qui tombe écumant, la cascade qui mugit dans la crevasse du rocher, les grondements de la tempête qui s'époumone, les voix qui retentissent sur l'Océan devaient dans mon église se fondre avec le chant des orgues et les cantiques des fidèles. »

Or que fait le vulgaire? Il n'ouvre son livre de prières que le dimanche, et le laisse au fond d'un tiroir tout le reste de la semaine. La plupart des gens oublient Dieu tant qu'ils sont jeunes et bien portants. Ils reviennent à lui quand ils se sentent usés. « Vous cherchez Dieu, dit Brand à la foule, quand vous êtes invalides. » Le peintre Einar se fait ascète après qu'une vie déréglée a délabré sa santé et obscurci son intelligence. Décrépit et touchant à l'imbécillité, il se dit sûr de son salut, parce qu'il est revenu à la foi. Des conversions de ce genre, qui édifient le public, remplissent de dégoût le cœur de Brand.

Le vulgaire sépare la foi et la vie. C'est dans la foi que résident, selon Einar, la vertu et la piété. Brand ne l'entend pas ainsi. D'après lui, la foi n'est rien, si elle ne dirige pas toute notre conduite, si elle ne se mêle pas à toutes nos pensées et n'éclate pas dans

tous nos actes. Il faut que l'âme, imprégnée de l'idée de Dieu, le glorifie dans tout ce qu'elle éprouve et dans tout ce qu'elle entreprend.

L'austérité de Brand ne consiste pas à priver l'homme de toute jouissance. Sa religion est impérieuse mais non pas étroite. Il ne défend pas le plaisir ! « Hélas ! non, dit-il, la joie ne fait éclater ici aucune poitrine. S'il en était ainsi, ce serait fort bien. Sois, si tu veux, l'esclave du plaisir, mais il faut l'être avec persévérance. Ne sois pas une chose aujourd'hui ou cette année, et autre chose l'année prochaine. Ce que tu es, sois-le pleinement et entièrement, et non point par morceaux. »

La tiédeur, voilà le fléau que Brand combat avec opiniâtreté. La tiédeur en matière de religion n'est qu'une forme du mal. Le sévère apôtre la rencontre partout, dans les affections, dans l'honnêteté, dans le patriotisme, et partout il s'acharne à la détruire. Il entre en campagne en s'écriant : « Délivrer la volonté ou succomber. »

Voyons le héros à l'œuvre et conformant sa conduite à ses inflexibles principes. Il entre en scène au milieu d'une tempête de neige, qui s'abat sur lui dans des montagnes sauvages. Mais ni les avalanches ni les précipices ouverts à ses pieds ne peuvent lui faire interrompre un voyage entrepris pour sauver les âmes. Un paysan, accompagné de son fils, fait de vains efforts pour l'arrêter. Quand on remplit une mission, il ne faut pas s'en laisser détourner par la crainte

de la mort. Brand poursuit donc sa route, sans écouter l'instinct de conservation qui fait commettre tant de faiblesses aux hommes. Nous le voyons exposer sa vie une seconde fois, à un moment où, la foule étant rassemblée sur le rivage d'un fjord, une femme accourt haletante, cherchant un prêtre pour son mari qui, poussé par la misère, a tué un de ses enfants et attenté ensuite à ses propres jours ; il n'a plus que quelques instants à vivre, il faut que le prêtre se hâte pour le réconcilier avec Dieu. Voilà qu'un épouvantable ouragan soulève les eaux du fjord qu'il faudrait traverser pour arriver à temps auprès du malheureux. Brand se jette dans un canot, malgré les objurgations de la foule atterrée qui lui promet une mort certaine. Il a besoin d'un aide pour diriger la barque, aucun homme n'ose l'accompagner. Il faut qu'Agnès, la fiancée d'Einar, se dévoue ; enthousiasmée par la magnanimité du prêtre, elle saute dans la barque et traverse avec lui les ondes furieuses. « Si tu donnes tout, excepté ta vie, dit Brand, sache que tu n'as rien donné. » Tout ou rien.

Nous portons en nous bien d'autres causes de faiblesse encore que l'amour de la vie. Le plein exercice de la volonté se heurte à mille résistances. De tous côtés surgissent des obstacles à notre liberté. Nous sommes d'abord esclaves de notre famille ; nous ne nous formons pas tout seuls, il y a en nous des dispositions innées que nous tenons de nos parents et contre lesquelles il est difficile de réagir.

Brand se rend compte de ces fatalités dynastiques, qui se font sentir chez tout individu. « Etre soi tout entier! s'écrie-t-il, mais que ne pèsent sur l'homme l'héritage et les fautes de sa race? » Ce malheureux qui dans un moment de folie a tué un de ses fils, a causé un plus grand tort à ses enfants qui survivent. Témoins du meurtre, leur âme a reçu une souillure que le temps n'effacera pas, une horrible image troublera dès la source le fleuve de leur vie. Peut-être transmettront-ils le crime et l'opprobre aux générations suivantes. Pourquoi? Parce qu'ils ont été les fils de leur père. Et quelle sera leur responsabilité? Que vaudra l'excuse : la faute remonte au père? « Obscure énigme d'une profondeur vertigineuse, personne ne saurait te pénétrer. » Dans la race de Brand lui-même, il y a de douloureux antécédents. Sa mère s'est mariée par cupidité, et l'amoureux pauvre qu'elle a dédaigné a perdu la raison. Il a couru le monde avec des bohémiens et de ses amours avec une femme de la bande est née une fillette, Gerd, folle elle aussi.

Le crime d'une mère est un pesant fardeau,

pourrait-on dire de Brand. Il sent qu'il a les fautes de la sienne à expier. Après avoir perdu son fils, parce que Gerd l'a fait rester au moment où pour le sauver il allait fuir un climat meurtrier, il voit dans son malheur une vengeance divine : « Mon petit enfant, innocent agneau, dit-il, tu as péri à cause

de ce que ma mère a fait. Un esprit égaré m'a porté un ordre de la part de celui qui trône au-dessus des nues et m'a forcé de jeter un coup de dés décisif. Et cet esprit était égaré parce que celui de ma mère était plongé dans l'erreur. C'est ainsi que le Seigneur garde le premier germe de la faute pour obtenir compensation et justice. C'est ainsi que du haut du ciel il lance le malheur jusqu'à la troisième génération. » Brand périra sous une avalanche qu'une imprudence de Gerd détache de la montagne. Ce sera l'expiation suprême. « Oui, dira-t-il, il faut que l'héritier d'une race soit condamné à mort pour les crimes de cette race. » La mère de Brand était responsable de l'opprobre de la naissance et de la folie de Gerd. Celle-ci, instrument de la justice divine, a vengé sur Brand les méfaits de la première coupable.

Remarquons de quelle manière Ibsen envisage l'hérédité au moment où il compose *Brand*. Il y voit surtout un fait d'ordre moral. Chez les fils du meurtrier elle est le souvenir dégradant du crime accompli par leur père. Chez Brand lui-même elle consiste dans la nécessité d'une expiation imposée par Dieu ; c'est une fatalité analogue à celle du péché originel, qui veut que l'humanité entière souffre de la faute du premier homme. Dans ses drames ultérieurs, Ibsen accordera encore un grand rôle à l'hérédité, mais il la présentera comme un fait d'ordre physiologique.

L'homme qui veut agir librement est souvent retenu par des sentiments très naturels et très humains qui l'empêchent d'appliquer la formule *Tout ou rien*. Sa famille lui enlève la meilleure part de sa liberté. Ibsen nous a déjà montré dans la *Comédie de l'amour* comment les obligations de la vie de famille détournent beaucoup de gens de leur vocation. Mais là le conflit entre la volonté et les charges domestiques était présenté dans ce qu'il a de risible. Dans *Brand* le conflit est tragique. Le fils, l'époux, le père est en lutte avec l'apôtre. Sa mission, s'il veut la remplir jusqu'au bout, exige qu'il foule aux pieds les affections les plus légitimes. Pour être fidèle à son rôle, il faut qu'il se montre dur envers sa mère. Celle-ci est restée jusqu'à la fin de sa vie possédée d'une passion effrénée pour l'argent. Elle a montré cette passion dans des circonstances horribles, dont Brand a conservé un affreux souvenir. Tout enfant, son père venant de mourir, il a vu sa mère fouiller le lit sur lequel reposait le mort, dans l'espoir d'y trouver des sommes cachées, et éclater en imprécations parce que les matelas ne renfermaient pas tout ce qu'elle espérait. Brand, qui a vécu séparé d'elle, la rencontre un jour courbée par l'âge, sentant sa fin prochaine. Il l'avertit que, si elle veut se réconcilier avec le ciel avant la mort, elle devra renoncer à ces biens terrestres auxquels elle est attachée de toute son âme. Si elle ne fait pas l'abandon de toute sa fortune, c'est en vain

qu'elle l'appellera pour qu'il l'assiste à ses derniers moments. En effet, Brand apprend qu'elle est à l'agonie. Renonce-t-elle à tous ses biens? demande-t-il. Non, elle veut n'en donner que la moitié. Eh bien, il ne lui apportera pas les sacrements. Un second messager accourt. Elle offre les neuf dixièmes. Cela ne suffit pas : Brand reste inébranlable et la laisse mourir sans une parole de consolation. Quand on lui rapporte les derniers mots prononcés par la mourante : « Dieu n'est pas aussi dur que mon fils », il éclate en sanglots, mais ne s'en indigne pas moins contre ces lâches abdications qui se décorent des noms d'amour, de piété et d'humanité.

De plus cruelles épreuves lui sont réservées. Brand s'est marié. Sa femme est cette héroïque Agnès qu'il a rencontrée un jour avec Einar riant et chantant et qui a quitté son fiancé lorsqu'elle l'a vu refuser d'accompagner Brand sur le fjord en courroux. Jamais il n'y eut deux âmes mieux faites pour s'unir. Agnès comprend et admire la magnanimité du prêtre. Dès la première rencontre, pendant qu'il lançait son défi au Dieu de la foule, elle l'a cru voir qui grandissait en parlant. Au retour de la course dangereuse qu'elle a risquée avec lui sur les flots furieux, elle est mise en demeure de choisir entre Einar et Brand. Le peintre lui promet une vie joyeuse, le prêtre une vie de rudes combats. Il la prévient qu'il veut tout ou rien. Si elle s'attache à lui, elle ne pourra pas broncher en route; il faudra

qu'elle le suive sans se plaindre jusque dans la mort. Cette perspective ne l'épouvante pas. Elle préfère la vie austère aux vaines joies du monde. Agnès et Brand réalisent ensemble l'idéal du mariage. La naissance d'un fils met le comble à leur bonheur. Ils goûtent les plus douces joies de la famille, tout en poursuivant de concert le but fixé par Brand. « Vois-tu, Agnès, lui dit-il, partager comme nous faisons est l'essence du mariage. L'un doit combattre, livrer assaut, résister, l'autre guérir toutes les blessures. Alors seulement on peut dire à bon droit que les deux ne font qu'un. Moi je me battrai jusqu'à ce que je triomphe ou que je succombe, je me battrai sous les rayons ardents du jour, je monterai la garde dans la fraîcheur des nuits, tandis que toi tu me tendras les coupes pleines et réconfortantes de l'amour, tu glisseras sous mon armure la chaude enveloppe de ta tendresse. Ta part n'est point petite. » L'harmonie la plus parfaite règne donc entre les deux époux. Le voilà, ce mariage idéal, que l'auteur de la *Comédie de l'amour* disait impossible!

Hélas! la mission de Brand va exiger le sacrifice de ce bonheur. Après avoir d'abord songé à parcourir le monde en prêchant, il avait cédé aux sollicitations de quelques-uns de ses concitoyens qui, émus par l'exemple de son grand courage, l'avaient supplié de rester au milieu d'eux pour leur apprendre à avoir de la volonté. Brand s'est donc fixé

dans un de ces coins navrants de la Norvège, où la lumière du soleil interceptée par d'immenses rochers ne pénètre jamais, où l'eau jaillit et suinte de toutes parts, rendant le séjour glacial au cœur même de l'été. Dans la maison humide qu'il habite, son petit Alf dépérit. Quand le médecin lui annonce une catastrophe inévitable, s'il ne se hâte d'emmener l'enfant sous un climat plus doux, le premier mouvement de Brand qui adore son fils est d'aller vite s'établir dans le sud, au pays du bon soleil. Mais le docteur, tout en l'approuvant, lui fait observer qu'il est bien prompt, lui, le prédicateur inflexible du *Tout ou rien*, à abandonner la partie lorsque l'intérêt des siens est en jeu. Puis c'est un de ses paroissiens, qui lui reproche de se dérober à son devoir en arrêtant à mi-chemin la conversion de ceux qu'il avait entrepris de sauver. Enfin Gerd rit de ce qu'il préfère une idole emmaillotée au Dieu du ciel. Dans la voix de la folle qui lui signale le retour, après son départ, de tous les vices qu'il a combattus, le prêtre reconnaît un avertissement divin. Une lutte atroce se livre dans son âme. Est-il père avant d'être prêtre? Agnès à qui il pose la question, le supplie de ne pas exiger de réponse. « Va, finit-elle par dire, suis le chemin que Dieu t'ordonne. Les malheureux, déjà prêts à partir, rentrent dans leur malsaine demeure et immolent au ciel le cher petit être.

Le quatrième acte où Brand et Agnès portent le

deuil de leur enfant est un des plus beaux morceaux qui aient jamais jailli d'un cœur de poète. Il y règne l'émotion la plus intense ; les sentiments sont d'une vérité et d'une vivacité extraordinaires. Ce sont des pages que l'on ne peut lire sans être attendri jusqu'aux larmes.

Pour que le sacrifice de leur enfant soit agréable à Dieu, il ne faut pas que les deux époux le regrettent. Il leur est défendu de se plaindre et de s'absorber dans leur douleur. Si le sacrifice n'a pas été fait de bon gré, il devient inutile. Agnès promet de se montrer vaillante. « Je secouerai ma tristesse, dit-elle, je sècherai mes larmes, je fermerai le monde de mes souvenirs comme il convient qu'on ferme une tombe. Je mettrai la vaste mer de l'oubli entre eux et moi, j'effacerai des images qui peuplent mon esprit celles qui me rappellent mon bonheur perdu, afin d'être tout entière la femme qu'il te faut. » Elle ne sait pas si elle réussira à surmonter sa douleur. Dieu du moins lui saura gré d'en avoir eu la volonté. C'est la veillée de Noël. Pour montrer qu'elle ne murmure pas contre la Providence et que son cœur n'est pas devenu incapable de joie, elle allume un arbre de Noël comme l'année précédente où l'enfant avait eu tant de plaisir à voir ces lumières, et, pauvre petit condamné à s'étioler dans les brouillards, « demandait si c'était un soleil ». Mais les rayons vont, à travers la fenêtre, frapper dans le cimetière si-

tué en face l'endroit où repose Alf. Il semble à Agnès que son enfant cherche à voir ce qui se passe dans la maison, elle essuie la buée des vitres. « Comme il fait clair ! dit-elle. On croirait que rien ne nous sépare plus, que la chambre s'est agrandie, et qu'elle ne forme plus avec le dehors obscur et froid qu'une seule et même pièce où mon doux et bon petit peut dormir. » Brand la réveille de sa rêverie, et lui ordonne de fermer les rideaux, car il ne faut point partager son cœur entre Dieu et un autre être. Elle veut bien renouveler ses efforts, mais elle sent que ces efforts lui coûteront la vie. A force d'immoler tout ce qui lui est cher à ce Dieu inflexible, ses plus douces pensées et ses plus précieux souvenirs, son cœur se brisera. Elle comprend à présent ce mot de la Bible : « Quiconque voit Jéhovah meurt ! »

Restée seule, Agnès s'approche de nouveau de la fenêtre, violemment tentée d'écarter les rideaux et de reprendre sa causerie avec le petit ange adoré. Elle réussit cependant à se contenir ; elle fera ce qu'on exige d'elle. Elle saura vouloir. Elle a d'ailleurs des trésors que Dieu lui a laissés, trésors d'un prix infini pour le cœur d'une mère. C'est la layette de son enfant, soigneusement conservée dans une commode. Elle va passer en revue ces reliques sacrées. « Voici son voile. Voici le manteau qu'il portait à son baptême. Voici dans ce paquet sa robe (elle la tient en l'air, la regarde et rit). Mon

Dieu ! que c'est petit et charmant ! Il était magnifique, mon bébé, quand il était assis dans sa chaise à l'église. Voilà l'écharpe, voici la camisole que nous lui avions mise à sa première sortie. Elle lui était trop grande alors, mais bientôt elle fut trop petite. Mettons-la ici de côté. Des gants de laine, des bas — oh ! quelles jambes ! — et sa capeline de soie toute neuve, qu'il a eue pour n'avoir pas froid ; elle n'a pas servi, elle est propre et fraîche. Oh ! voici son costume pour les voyages ; on l'y enveloppait bien chaudement pour qu'il fût bien à son aise en route. Le jour où j'ai dû serrer ces effets, j'étais lasse à en mourir... »

Tout à coup la porte s'ouvre. Une bohémienne se précipite dans la chambre avec un enfant presque nu dans ses bras. Elle réclame pour le vêtir une partie des effets qu'Agnès revoyait et touchait avec amour. Brand est d'autant plus disposé à faire cette aumône, qu'il est frappé de la ressemblance de l'étrangère avec Gerd. « Tu vois ton devoir », dit-il à Agnès.

Agnès (épouvantée). — Brand ! A elle ! Non, jamais.

La femme. — Donne-moi, donne-moi ! donne-moi tout ! les étoffes de soie et les guenilles sans valeur ! Rien n'est trop mauvais, rien n'est trop bon, pourvu que cela le couvre ! Il est sur le point d'expirer.

Brand (à Agnès). — Tu entends sonner l'heure où il faut choisir !

La femme. — Tu as bien assez pour tes propres enfants. Dis-moi, n'as-tu pas de vêtements pour couvrir le mien s'il vit, et un linceul, s'il meurt?

Brand. — N'est-ce pas un solennel avertissement qui nous est envoyé par cette bouche?

La femme. — Donne-moi.

Agnès. — C'est un sacrilège. C'est un crime contre le petit mort !

Brand. — C'est inutilement qu'il a été envoyé à la tombe si tu t'arrêtes sur le seuil.

Agnès (brisée). — Soit. Je foulerai aux pieds mon cœur. Femme, viens et prends. Nous partagerons ce que j'ai de trop.

La femme. — Donne-moi !

Brand. — Partager, Agnès, partager?

Agnès (avec une force sauvage). — Plutôt mourir que donner tout ! Vois, j'ai cédé pied à pied. Je ne puis céder plus longtemps. La moitié suffit, il ne lui en faut pas davantage.

Brand. — Le tout était-il trop, lorsque tu l'achetais pour ton enfant ?

Agnès (en donnant). — Femme, viens ; voici, prends le manteau que mon petit portait à son baptême. Voici la robe, l'écharpe, la camisole ; c'est bon contre la fraîcheur des nuits. Voici sa petite capeline de soie ; là-dessous ton enfant n'aura pas froid ; prends-la, prends jusqu'au dernier chiffon.

La femme. — Donne !

Brand. — Agnès, as-tu donné *tout ?*

Agnès (en donnant encore). — Voici le manteau qu'il portait quand il fut présenté au temple.

La femme. — Bien ! je vois à présent que tout est vide. Si seulement je pouvais maintenant être au loin ! Je vais l'emmailloter sur l'escalier, et puis en route avec tout mon bagage ! (Elle sort.)

Agnès (est en proie à une violente lutte intérieure, enfin elle demande) : — Dis-moi, Brand, est-il juste qu'on exige encore davantage de moi ?

Brand. — Dis-moi, d'abord, si c'est de bon gré que tu t'es soumise à ce supplice de donner.

Agnès. — Non.

Brand. — Alors ton cadeau est inutile. Dieu attend encore ton sacrifice. (Il veut sortir.)

Agnès (reste silencieuse jusqu'à ce qu'il ait gagné la porte, puis elle l'appelle :) — Brand !

Brand. — Que veux-tu ?

Agnès. — J'ai menti. Vois, je m'en repens, je suis brisée. Tu t'imaginais que j'avais donné jusqu'au dernier objet.

Brand. — Eh bien ?

Agnès (tirant de son sein un bonnet d'enfant plié). — Tiens, c'est une chose que j'ai gardée.

Brand. — Le bonnet ?

Agnès. — Oui, il a été baigné de larmes, il a été trempé par la froide sueur de son agonie. Depuis il était caché sur mon cœur.

Brand. — Reste sous l'empire de tes dieux. (Il veut sortir.)

AGNÈS. — Arrête.

BRAND. — Que veux-tu ?

AGNÈS. — Oh! tu le sais! (Elle lui tend le bonnet.)

BRAND (s'approche et l'interroge sans le prendre). — De bon gré ?

AGNÈS. — De bon gré !

BRAND. — Donne-moi le bonnet. La femme est encore assise sur l'escalier. (Il sort.)

AGNÈS. — Enlevé! enlevé ! tout m'est enlevé ! Le dernier lien qui me retenait ici-bas ! (Elle reste un moment immobile ; peu à peu son visage prend une expression de joie radieuse. Brand revient ; elle vole au-devant de lui transportée de bonheur, se jette à son cou et s'écrie :) « Je suis libre, Brand ! Je suis libre ! »

Sa victoire l'a épuisée. Elle a rompu toute attache terrestre. Elle se sent près de Dieu, et elle voit son cher petit Alf qui lui tend les bras du haut du ciel. « Quiconque a vu Jéhovah meurt ! » Dans son renoncement sublime, elle s'est élevée jusqu'à Jéhovah, mais un tel effort tue. Elle fait de touchants adieux à Brand et s'en va dormir de l'éternel sommeil.

Brand est accablé de douleur. Cet homme n'est dur que par devoir ; au fond son âme est tendre et saigne des coups épouvantables qui la frappent. Habile musicien, il s'enferme dans son église, et là, en faisant gémir l'orgue, il exhale sa poignante tristesse. Néanmoins son courage ne faiblit pas. Il

continuera la lutte sans la compagne tombée à ses côtés sur le champ de bataille.

Un individu résume et symbolise tous les vices que Brand combat. C'est le bailli (*fogden*), qui est ce que la foule appellera un brave homme, mais qui, à cause même de ses semblants de vertu, sera plus dangereux que les pires malfaiteurs. Le bailli représente l'honnête moyenne des hommes, plutôt bons que méchants, mais n'ayant aucune grande pensée et incapables de se sacrifier pour celle qu'on leur ordonnerait de réaliser. Le bailli, c'est le commun des mortels qui recherche avant toute chose une existence douce et libre de soucis. La préoccupation des intérêts matériels domine chez lui. Ne lui demandez pas de se dévouer pour une cause quelconque; il vous répondra qu'il a une nombreuse famille et que son devoir est de songer d'abord aux siens. Ne l'accusez cependant pas d'égoïsme! Il veille attentivement au bien-être de ses administrés. En temps de disette, il distribue des secours, il est vrai, avec les deniers publics. Il aime à parler progrès, philanthropie, amélioration du sort des basses classes; il projette la création d'un édifice d'intérêt public réunissant un hôpital, une prison et une salle de fêtes; il est très fier de son plan, mais il ne lui viendrait pas à l'esprit de donner la moindre chose de sa poche pour le réaliser. Aussi tombe-t-il des nues quand il apprend que Brand va faire construire une église à ses

propres frais. Il ne peut pas cacher cependant le motif qui lui dicte son zèle : il veut se rendre populaire, il songe à un mandat de député, il lui faut les bonnes grâces de la foule. Comme il se garde de lui déplaire ! Tandis que Brand la rudoie et brave ses colères, le bailli épie tous ses revirements et change d'idée aussi souvent qu'il le faut. Il vous croira fou si vous lui parlez d'absolu et d'idéal. Sans doute il ne déteste pas la poésie et les beaux discours ; ardent patriote, il aime à rappeler les anciennes gloires de la Norvège. Mais il faut se modérer. Les beaux sentiments, c'est très bien, le soir quand on a fini la journée, qu'on a les pieds sur les chenêts, et une bonne pipe à la bouche. Alors la poésie est un bain qui rafraîchit l'âme. Mais la mêler à la vie, vouloir que toutes nos actions tendent à un idéal, c'est absurde. Cela élève l'âme, de célébrer les exploits des Vikings. Mais les imiter, aller, par exemple, au-devant de ce malheureux Danemark qui se débat contre la Prusse, c'est de la folie.

Ajoutez que le bailli, en sa qualité de fonctionnaire, a son activité circonscrite dans des limites fixes. Il fait consciencieusement ce qu'on lui commande, mais pas davantage. Il distribue des secours aux indigents de son district désignés par l'administration. La misère du district voisin ou des pauvres diables qui ne sont pas inscrits sur ses listes ne le regarde pas.

Nature petite, ou plutôt limitée, voilà ce qu'est le

bailli. Esclave de la réalité, de ses intérêts, de son ambition, de la multitude, de ses fonctions, il forme un contraste absolu avec Brand, le prêtre libre, farouche défenseur de l'idéal et de son indépendance, toujours prêt à payer de sa personne et de son bien. Ces gens, par leur manque d'élévation et d'énergie, sont de grands coupables. « Voilà en plein, dit Brand du bailli, l'homme de la multitude, doué de bon sens, bienveillant, actif à sa manière, plein de zèle et d'équité, et cependant c'est le fléau de son pays. Ni les éboulements, ni les inondations ou les ouragans, ni la famine, ni le froid ou la peste ne causent la moitié des désastres que cause un pareil homme tout le long de l'année. Les catastrophes publiques peuvent enlever la vie, mais lui ! Combien de pensées sont brisées, combien de fraîches volontés sont émoussées, combien de chants puissants sont étouffés par une telle âme aussi mesquine, aussi étroite ! » Ce bailli est un assassin ; il tue tout ce qu'il y a de noble dans l'âme populaire.

Deux hommes bien faits pour s'entendre sont le bailli et le doyen des pasteurs (*provsten*). Le bailli est l'homme selon le cœur du doyen, pour qui l'émancipation de la volonté individuelle est une calamité. Le doyen représente le principe d'autorité ecclésiastique et civile. Ce ne sont pas deux autorités rivales. Elles ont le même but : elles sont deux formes de la même loi qui défend le plein développement de la personnalité. « En toutes choses il faut qu'il y

ait une règle, dit le doyen, si l'on ne veut pas que le jeu des forces indisciplinées détruise, comme ferait un fougueux poulain indompté, haies et palissades et les mille limites que posent les usages. En tout ordre de choses se révèle une seule et même loi, quoiqu'elle porte des noms différents. En fait d'art, cela s'appelle école, et chez nos soldats, si je ne me trompe, c'est marcher au pas. » L'Etat a pour mission de veiller à ce que cette loi soit observée, et l'Eglise lui vient en aide. Les deux pouvoirs s'unissent pour tenir tous les citoyens soumis à une discipline commune. L'Etat est républicain en ce sens qu'il veut l'égalité pour tous ; la liberté pour chacun est moins de son goût. Le doyen reproche à Brand de ne pas être le fonctionnaire parfait que l'Etat prétend entretenir dans chaque prêtre. Il faudrait considérer les fidèles comme un ensemble, qu'il s'agit d'instruire uniformément. C'est ce que Sœren Kierkegaard appelait le christianisme en masse. Au contraire que fait Brand ? Il enseigne une religion individuelle ; il veut réformer Pierre et Paul, au lieu de réformer la communauté. Il distingue l'individu dans la foule ; il l'isole ; de membres de l'Eglise il fait des personnalités. Second reproche : Cette religion que Brand enseigne n'est pas à la portée du commun des mortels. Ne demandez pas à la masse de poursuivre un idéal ; laissez-la à ses occupations ; entretenez-la le dimanche des dogmes de la foi, de ces belles vérités que la science théologique a établies, mais n'empiétez pas

sur les jours de la semaine et ne vous élevez pas dans vos prédications au-dessus du niveau moyen. Sachez vous borner. La Bible offre à Brand un exemple qui lui démontre son double tort. Pourquoi la tour de Babel n'a-t-elle pu être construite? Premièrement, parce que les ouvriers ne s'entendaient pas entre eux. Deuxièmement, parce qu'ils aspiraient trop haut. Le récit de la Bible contient donc une double leçon. Il ne faut pas faire bande à part. « Isolement et folie sont la même chose. » En second lieu les trop hautes visées n'aboutissent à rien. « Tout édifice est près de la ruine, s'il veut s'élever jusqu'aux astres. »

Le bailli et le doyen sont les meneurs de la multitude avec laquelle Brand est en lutte. Pendant quelque temps l'apôtre espère triompher. Sa parole entraînante et son exemple produisent une vive impression sur ses fidèles. Pour symboliser sa réforme par un signe concret, il démolit la vieille église petite et chancelante, qui abritait l'ancienne foi, et, avec les biens que lui laisse sa mère, il en construit une autre, vaste, imposante et claire, en harmonie avec la doctrine nouvelle. Mais le jour de l'inauguration, pendant qu'un nombreux public attend l'ouverture des portes, Brand réfléchit que le nouvel édifice est bien petit encore. Il n'entend point parler des dimensions matérielles. L'Eglise est petite en tant que symbole de l'âme populaire qui est encore confinée dans l'erreur et la poursuite de ses intérêts. Au lieu de donner

le signal de la fête, il harangue la multitude et lui montre combien il lui reste à faire pour s'amender. Il jette les clefs dans le torrent qui coule auprès, et, dans un admirable mouvement d'éloquence, il entraîne les auditeurs à sa suite, sur les hauteurs où l'air est plus limpide, où le cœur bat plus librement, où, sous la voûte d'azur, loin des bas-fonds terrestres, l'homme se sent plus voisin de Dieu. « Allons, s'écrie-t-il, par delà les fleuves de glace des sommets ! Nous voulons parcourir le pays, briser toutes les entraves dont est chargée l'âme du peuple, purifier, élever, délivrer, anéantir tout reste de lâcheté, être hommes et être prêtres, faire reparaître l'empreinte divine qui s'est effacée, faire de tout le pays les voûtes d'un temple ! » Et la foule en délire se précipite à sa suite.

Le bailli et le doyen savent que cet enthousiasme ne durera point. A pas lents, ils suivent de loin le cortège. Quand ils le rejoignent, l'ardeur des néophytes est tombée. L'un a faim, l'autre a froid, l'autre traîne la jambe ; une femme gémit sur son enfant qui est malade ; tous demandent à Brand de mettre un terme à leur misère, mais Brand leur promet d'autres épreuves encore. Une sourde colère commence à gronder. Le doyen qui les atteint le premier les trouve disposés à revenir en arrière, il leur promet le pardon des autorités toujours indulgentes et soucieuses de réparer tout mal. Le bailli achève de les décider au retour. Il arrive tout haletant et an-

nonce qu'on signale sur la côte un énorme banc de poissons long de plusieurs lieues. Aussitôt la foule accuse Brand de mensonge et de trahison ; furieuse, elle le lapide. Le bailli, à la vue du martyr qui continue sa route en boitant et couvert de sang, déclare que la justice du peuple a été légèrement inhumaine, mais le doyen hausse les épaules et dit : « *Vox populi, vox Dei.* »

Ainsi se termine le rôle de Brand au milieu de ses concitoyens. Dans le désert de glace où on l'abandonne ensanglanté, ses tourments continuent. C'est d'abord l'affreuse douleur d'avoir à se dire que tous ses efforts ont été inutiles et que les hommes sont incorrigibles dans leur bassesse. Puis il entend un chœur d'esprits invisibles, qui tentent de le détourner de son idéal en lui prédisant qu'il ne l'atteindra jamais. Le chant de ces esprits est d'une magnifique tristesse Sombre et monotone, il semble, par le retour constant des mêmes sons, vouloir tomber comme à coups redoublés sur l'âme désespérée de Brand et anéantir tout son courage. Enfin le Tentateur lui apparaît, ayant revêtu, pour avoir plus de prise sur lui, la forme d'Agnès. La vision veut le persuader que toutes ses souffrances n'ont été qu'un cauchemar. Agnès vit, Alf n'est pas mort, tout se passe encore comme au bon vieux temps où régnait la paix. De peur que ces joies ne lui échappent, il est nécessaire que Brand efface de son esprit trois mots funestes : « Tout ou rien. » Mais Brand refuse ; il est prêt à re-

commencer, prêt à tout sacrifier de nouveau, prêt à continuer sa prédication, malgré son peu d'espoir de réussir. Si le but est impossible à atteindre, la voie reste du moins ouverte au désir. De la tentation, l'âme de Brand sort comme trempée à neuf. C'est alors qu'il rencontre Gerd, et que la folle, déchargeant son fusil contre un oiseau imaginaire, qu'elle poursuit depuis longtemps, détache de la montagne une avalanche sous laquelle le héros est enseveli.

L'apologie de la volonté à outrance est-elle donc le dernier mot du drame ? La vertu est-elle ce jansénisme impitoyable qui va droit devant lui, sans pitié pour les faiblesses, sans pardon pour les défaillances? Il semble que, moins absolu que son héros, Ibsen, qui durant les cinq actes lui a fait exprimer et mettre en pratique ses propres doctrines, qui s'est identifié avec lui, l'abandonne au dernier moment et lui donne tort. En effet, lorsque Brand à moitié couvert par l'avalanche adresse à Dieu une suprême invocation et demande s'il ne suffit pas d'avoir poussé jusqu'aux dernières limites l'effort de la volonté, une voix d'en haut répond : « Il est le Dieu de charité ! » Ce mot final est en contradiction avec l'esprit général du drame, qui représente Dieu comme le Jéhovah farouche et sans merci. C'est une conclusion illogique, une correction tardive et imprévue, qui recommande la pratique de la charité, alors que Brand a sans cesse considéré la charité comme une source de faiblesse.

Un autre défaut de la doctrine de Brand et d'Ibsen, c'est d'oublier le rôle de l'intelligence dans la recherche de la perfection. Sans l'intelligence, la volonté n'est que de l'entêtement ou la force aveugle de la brute. La volonté ne doit s'exercer que dans une direction qu'une pensée éclairée lui indique. D'où vient à Brand la certitude que sa cause est juste? Quelle est la radieuse étoile qui le guide? « Je vois ma vocation, dit-il ; je la vois luire comme un rayon de soleil par la fente d'une porte. » Mais d'où vient cette lumière? La conscience ne nous donne jamais que des indications vagues. Il faut souvent, pour discerner le bon parti, une grande clairvoyance, il faut savoir peser le pour et le contre, et ne pas se laisser entraîner par une ardeur irréfléchie où par des instincts confus. L'assurance de Brand est d'autant plus inexplicable qu'il fait profession de scepticisme. « Tout ce qui est créé, dit-il, n'a-t-il pas une fin? Les mites et les vers le détruisent ; il faut par suite que toute loi et toute règle disparaissent devant une forme qui est encore à naître. » Comment s'orienter dans cette confusion de règles changeantes et de systèmes possibles? Comment ne pas avoir d'hésitations et d'arrêts, lorsqu'il y a tant de chances d'erreur? L'incertitude de l'esprit rend nécessairement notre activité circonspecte, timide même. La fermeté des convictions donne de la fermeté au caractère. L'éducation de l'intelligence est donc une condition indispensable de l'éducation de la volonté.

Le tort de Brand et d'Ibsen consiste à isoler la volonté, alors que la perfection humaine est dans le développement simultané de toutes les facultés. L'idéal est dans l'accord de toutes les parties de notre être s'élevant et se purifiant ensemble. Que la volonté soit énergique, mais accompagnée d'une ardente charité et guidée par la lumière de la raison! Ainsi complétée et corrigée de son exclusivisme, la doctrine de Brand est faite pour nous séduire. Elle est la condamnation de la pusillanimité que nous rencontrons partout, par exemple en politique, chez certains libéraux et modérés. Elle est l'apologie du radicalisme, non point de celui des charlatans d'extrême-gauche, mais de cette audace confiante et de cet absolutisme qui sont le propre des grands hommes et des grandes époques. Sans doute la vie sociale exige des égards, des ménagements, des capitulations, et la politique est la science des compromis. C'est pourquoi la vie est si insipide, et la politique une si triste chose.

CHAPITRE IV.

PEER GYNT.

I

Un séjour à Rome produit sur les artistes du Nord de curieux effets. Sans parler du monde de pensées nouvelles qui s'ouvre à eux dans l'ancienne capitale de l'univers et sous un climat où la vie paraît plus sereine, il y a diverses causes qui les amènent à modifier les principes de leur art. De romantiques qu'ils étaient, le spectacle quotidien des monuments de l'antiquité les convertit au classicisme. Sous un ciel lumineux et pur, ils apprennent à aimer les contours précis. Ils perdent l'habitude d'entourer leurs œuvres de ce voile de brume sous lequel la réalité paraît moins franche ; ils prennent le goût de la vérité claire et plastique. Ainsi le voyage en Italie conduisit Gœthe à un réalisme heureux discipliné par un sens profond de la régularité et de l'harmonie. Si bientôt Ibsen écrit des drames d'une merveilleuse exactitude, d'une logique et d'une simplicité qui

rappellent souvent les tragédies des Grecs, il est très probable qu'il en est redevable à cette atmosphère saturée de classicisme où il vivait. Mais il semble que l'esprit romantique, avant de disparaître, ramasse une dernière fois toutes ses forces et veuille laisser en guise d'adieu quelque œuvre étrange où la fantaisie septentrionale se rit de la discipline qu'elle va subir. Gœthe écrivait à Rome quelques-uns des passages les plus bizarres de son *Faust*. Ibsen, au moment de prendre congé de la muse romantique, composa l'œuvre la plus romantique, à première vue la plus désordonnée et la plus confuse, la plus franchement contraire au goût classique.

Il importe, avant de suivre le poème de *Peer Gynt* dans son développement capricieux, de distinguer les divers éléments qui le composent. C'est un travail d'analyse, une sorte de dissection nécessaire si l'on veut s'y reconnaître au milieu de ces tableaux étranges et variés, dans cet assemblage monstrueux de fictions et de réalités, produit fantastique d'une imagination surexcitée, et en même temps poème d'une haute portée morale.

Nous rencontrons d'abord l'élément national. *Peer Gynt* est un poème foncièrement norvégien. Quoique banni volontairement de son pays, Ibsen était loin de le renier. Dans *Brand* il avait dit que le pays natal est pour l'homme ce que les racines sont pour l'arbre. C'est dans sa patrie, pensait-il, que le poète puise ses meilleures inspirations. Il lui adressera

de l'exil le salut suivant : « Mon peuple, qui m'as versé dans des coupes profondes le breuvage amer et sain où, poète déjà sur le bord de la tombe, j'ai puisé, dans les rayons du crépuscule, la force pour le combat, mon peuple, qui m'as tendu le bâton de l'exil, un fardeau de soucis et les sandales rapides de l'angoisse, qui m'as donné pour ma route une lourde et sévère tâche, à toi j'envoie un salut de loin. Je te l'envoie avec mes remerciements pour tes dons, avec mes remerciements pour toutes les douleurs qui m'ont purifié. Chaque plante qui prospère dans les jardins de ma vie a ses racines dans ces temps passés. Si elle se développe ici pleinement, avec richesse et aisance, elle le doit au vent froid qui vient de là-bas. Ce que le soleil a épanoui a reçu sa vigueur du brouillard. Mon pays, merci, tu m'as donné ce qu'il y a de meilleur (1). » Une autre pièce intitulée *Vaisseaux brûlés* exprime cette même impossibilité pour le poète de se détacher de sa patrie ;

« Il tourna les proues de ses vaisseaux pour fuir le Nord, cherchant la trace riante de dieux plus sereins.

« Les cimes neigeuses disparurent dans la mer ; sur les rivages ensoleillés ses désirs furent apaisés.

« Il brûla ses vaisseaux. Une traînée de fumée bleuâtre vola comme un pont vers le Nord.

« Vers les chaumières du pays de neige un

(1) *Poésies lyriques*, Pour la fête du millénaire.

cavalier parti des bosquets du rivage ensoleillé chevauche chaque nuit. »

La légende et le conte de fées étant partie intégrante de la vie norvégienne, le poète, qui de loin s'associait à cette vie, devait revoir en imagination toutes les histoires merveilleuses qu'il avait entendues dans son enfance et qu'il connaissait mieux que d'autres, lui qu'un jour le gouvernement avait chargé de recueillir dans quelques districts de la Norvège les poésies et les récits populaires. Plusieurs de ces contes fournirent des scènes à *Peer Gynt* ; c'est à l'un d'eux que le poète a pris son héros. Voici ce conte tel que nous le lisons dans un des recueils publiés par Asbjœrnsen :

« Il y avait dans les temps anciens à Kvam un chasseur qui s'appelait Pierre Gynt. Il était constamment sur les montagnes et là il tirait des ours et des élans, car en ce temps-là il y avait sur les montagnes plus de forêts que maintenant, où vivaient de pareilles bêtes. Il arriva un jour, bien avant dans l'automne, longtemps après la rentrée du bétail, que Pierre voulut aller dans la montagne. Tout le monde en était déjà rentré, excepté trois gardeuses de troupeaux. Quand il vint à Hœvringen (c'est là qu'il devait passer la nuit dans une cabane), il faisait si noir qu'il ne voyait pas le bout de son nez, et les chiens se mirent à aboyer si fort que c'était vraiment à faire peur. Tout à coup il heurta contre quelque chose, et, comme il toucha,

c'était froid, visqueux et grand, et comme il ne croyait pas avoir perdu son chemin, il ne comprenait pas du tout ce que cela pouvait être ; en tout cas, la chose était louche.

« Qui est là? » dit Pierre, car il s'aperçut que cela remuait.

« Eh, c'est le Tortueux », fut la réponse. Voilà qui avançait beaucoup Pierre Gynt ; mais il alla quelques pas plus loin, car il faut bien que je passe quelque part, pensait-il. Tout à coup il heurta de nouveau contre quelque chose, et comme il toucha, c'était également grand, froid et visqueux.

« Qui est là ? » dit Pierre Gynt. « Eh, c'est le Tortueux », fut de nouveau la réponse.

« Ma foi, que tu sois droit ou tortueux, il faut que tu me laisses passer, dit Pierre, car il s'apercevait qu'il tournait en rond et que le Tortueux s'était enroulé autour de la cabane. Alors celui-ci se mit un peu de côté, de sorte que Pierre put arriver à la cabane. Quand il y fut entré, il n'y faisait pas plus clair que dehors, il avançait en tâtonnant le long des murs, car il voulait déposer son fusil et son carnier, mais, en tâtonnant, il sentit de nouveau cette chose froide, grande et visqueuse.

« Qui est là ? » cria Pierre.

« Eh ! c'est le grand Tortueux », fut la réponse, et partout où il touchait, et partout où il posait le pied, il sentait le cercle formé par le Tortueux. « Il ne fait pas bon être ici, pensait Pierre, puisque ce Tor-

tueux est à la fois dehors et dedans, mais je vais mettre une fin à ces balivernes. » Il prit donc son fusil, sortit et tâtonna jusqu'à ce qu'il trouvât le crâne du monstre.

« Quel individu es-tu » ? dit Pierre.

« Eh! je suis le grand Tortueux d'Etnedal », dit le monstre. Alors Pierre Gynt se dépêcha vite et lui tira trois coups en plein dans la tête.

« Tire encore une fois ! » dit le Tortueux. Mais Pierre était malin, il savait que s'il avait tiré encore une fois, la balle aurait ricoché sur lui. Quand cela fut fait, Pierre et les chiens saisirent le monstre et le tirèrent, de façon à pouvoir entrer facilement dans la cabane. Pendant ce temps, il y avait un fou rire dans toutes les montagnes d'alentour.

« Pierre Gynt a tiré beaucoup, mais les chiens ont tiré plus », criait-on. »

Le conte nous dit ensuite comment le lendemain matin Pierre Gynt rencontra une bande d'ours et comment il lui serait arrivé malheur, si, avant de tirer, il n'avait pris la précaution de se laver les mains « avec l'eau qu'il portait en lui ». Rentré dans la cabane, l'intrépide chasseur fait sa cuisine ; un trold, géant des montagnes, allonge son nez par la cheminée. Pierre lui jette une marmite de soupe bouillante à la figure. Puis il se rend à la hutte où les trois gardeuses de troupeaux restées sur la montagne se faisaient courtiser par trois trolds. Il assomme ceux-ci ou les met en fuite et ramène les jeunes

filles dans la vallée. Plus tard, aidé d'un ours blanc, il chasse une bande de trolds qui venaient à chaque fête de Noël faire ripaille dans un gaard après en avoir expulsé les propriétaires.

De ce chasseur au nom populaire, de cette espèce de héros national, Ibsen fit un type qui réunit les caractères distinctifs de ses compatriotes. Peer Gynt est la personnification de la Norvège. En lui se rencontrent ces deux tendances contraires que j'ai signalées comme étant au fond du tempérament norvégien, le penchant à la rêverie et le positivisme. La vie imaginative l'emporte d'abord chez Peer Gynt. Il se complaît dans les fictions merveilleuses, à tel point qu'il finit par les confondre avec la réalité ; il ne sait plus où se séparent le vrai et le surnaturel, c'est un halluciné. On l'a tellement bercé de contes et de légendes qu il les considère comme des événements authentiques ; il va jusqu'à croire qu'il y a été mêlé, et même qu'il en a été le principal acteur. En présentant son héros sous cet aspect, Ibsen a trouvé un moyen ingénieux d'introduire dans son drame diverses fables que la tradition ne rattachait pas à Peer Gynt et qui, réunies, nous donnent bien l'idée de ce monde de la fantaisie norvégienne, de toutes les croyances extravagantes qui ont cours dans les classes naïves, c'est-à-dire dans la majorité de la population. Ibsen reproduit et rappelle donc non seulement les incidents de l'histoire de Peer Gynt, mais encore d'autres récits

presque aussi répandus. Il mêle à la trame de son poème l'aventure du diable enfermé par un gamin dans une noix qu'un forgeron eut ensuite une peine infinie à casser. Il fait un très heureux emprunt au conte qui s'appelle *A l'Est du soleil et à l'Ouest de la lune*, et qui parle d'un château féerique situé dans cette vague région, quand il fait voyager Peer Gynt et sa mère au palais de Soria-Moria. La tradition peuple le Dovrefield d'êtres monstrueux, les trolds, sortes de cyclopes du Nord, pourvus d'un œil unique, ou même n'ayant qu'un œil pour trois, et dont la capitale était dans les ravins sauvages de Rondane. Ibsen fait pénétrer Peer Gynt à la cour du roi des trolds. Une légende, illustrée par un tableau de Gude, parle d'une pelote de fil qu'un bûcheron vit rouler un jour du haut d'une montagne et qui s'était échappée des mains d'une fée si belle qu'en la voyant le pauvre homme en perdit la raison. Ce même bûcheron rencontre une fois dans une forêt une femme qui avait été la sienne, mais dont il s'était débarrassé parce qu'elle était venue de l'enfer. Elle lui fait offrir de la bière par un gamin dont elle lui attribue la paternité. Ibsen fait chanter un chœur de pelotes de fil, il fait rencontrer à Peer Gynt une maîtresse abandonnée et un bâtard qui lance un pot de bière contre lui (1). Ainsi des fictions

(1) La lecture du recueil d'Asbjœrnsen, *Norske Folke-og Huldre-Eventyr*, où se trouvent les contes cités ici, aide beaucoup à l'intelligence de *Peer Gynt*.

qui pourraient sembler de la part du poète une bacchanale de l'esprit ne sont que la reproduction de ce qu'avait créé la fantaisie populaire et, par là, *Peer Gynt* nous initie à la vie intérieure du peuple norvégien.

Au quatrième acte, le héros change de physionomie. Avec l'âge le rêveur est devenu un homme positif. La vérité exigeait que Peer Gynt présentât ce double aspect. Symbole de la nation norvégienne, il fallait qu'il y eût en lui ce violent contraste d'humeur rêveuse et d'activité pratique. S'il y a incohérence, elle est dans la réalité, et non dans la conception du poète qui a su au contraire mettre de l'unité dans le plus changeant des caractères.

D'autres écrivains ont créé des types qui représentent le peuple norvégien. J'ai déjà parlé des personnages de Thorbjœrn et d'Arne, dans lesquels Bjœrnson a incarné séparément les deux tendances réunies en Peer Gynt. Entre ces différents types peints d'après nature, il y a des ressemblances nécessaires. Mais il est évident que l'auteur de *Catilina* et de *Brand* ne pouvait présenter le Norvégien sous les mêmes couleurs que l'auteur de *Synnœve Solbakken*. A l'époque où parut *Peer Gynt*, l'on était bien revenu de cet idéalisme romantique qui flattait la vanité nationale en faisant du type norvégien un aimable composé de force et de sentimentalité, de sens pratique et de poésie. Ibsen pousse au sombre, presque à la caricature, le portrait que Bjœrnson avait fait

riant et noble. Pour emprunter à son propre poème une comparaison ingénieuse, Thorbjœrn, le héros de *Synnœve Solbakken*, est l'épreuve positive d'une photographie, tandis que Peer Gynt en est l'épreuve négative. Les traits sont les mêmes, mais dans l'épreuve positive, les lignes sont claires et gracieuses, l'autre nous offre une grimace. Peer Gynt est l'envers de Thorbjœrn. L'auteur de *Synnœve Solbakken* présente les défauts de ses compatriotes comme des qualités ; Ibsen accentue les défauts de leurs qualités. De faiblesses que Bjœrnson signale avec un sourire indulgent, Ibsen fait des vices difficilement pardonnables. Le Norvégien, sous le nom de Thorbjœrn, est un rêveur, mais sa rêverie est poétique et sentimentale ; puis, elle ne l'empêche pas d'être un travailleur intrépide quand il le faut. Sous le nom de Peer Gynt, le Norvégien est un songe-creux qui dans ses rêves égoïstes ne contemple que sa triste personne et qui, à voir passer les nuages, oublie les occupations les plus urgentes. Thorbjœrn est vantard, menteur, il aime à jurer, mais la gracieuse Synnœve lui en fait un doux reproche, car au fond il a une excellente nature. « Quand il était en colère, écrit Bjœrnson, il avait coutume de dire qu'il savait lire et écrire aussi bien que le maître d'école et qu'il ne craignait aucun homme dans toute la vallée, — son père excepté, pensait-il, mais il ne le disait pas. » Ce n'est pas bien méchant. Peer Gynt est également vantard et menteur, mais il l'est sans mesure ; ses

bravades sont insupportables et ses mensonges ridicules. Thorbjœrn, comme le paysan norvégien, est batailleur, mais il ne se dispute que si on le provoque. La jeunesse de Peer Gynt est une série continuelle de rixes ; qu'on l'attaque ou non, il est toujours prêt à tomber à bras raccourcis sur les gens qui lui déplaisent, et sa pauvre mère Aase tremble sans cesse qu'on ne l'assomme. Plusieurs situations semblables de *Synnœve Solbakken* et de *Peer Gynt* font voir qu'Ibsen avait le roman de son rival très présent à l'esprit quand il composait son poème. Solveig joue auprès de Peer à peu près le même rôle que Synnœve auprès de Thorbjœrn. Les deux héros vont à une noce où le fiancé fait piteuse figure, la jeune femme ne l'ayant épousé que par contrainte et se jetant dans les bras d'un autre. Aux deux noces éclate une rixe terrible, amenée presque de la même façon. Il semble qu'Ibsen ait à dessein cherché à rappeler *Synnœve Solbakken* à ses lecteurs, afin que son poème dramatique parût davantage en réaction contre le type idéalisé du Norvégien tel que Bjœrnson l'avait présenté. La satire se mêle dans son œuvre à la donnée nationale.

Un troisième élément qui entre dans la composition de *Peer Gynt*, ce sont des émotions et des souvenirs personnels du poète. Comme son héros, Ibsen avait été élevé dans l'aisance ; son père fut ruiné comme celui de Peer Gynt; il connut la pauvreté et dans le malheur de sa famille il constata maintes

fois sans doute la vérité du *Donec eris felix.* C'est probablement sa propre expérience qu'il rappelle, lorsqu'il fait paraphraser à la vieille Aase le mot d'Ovide en ces termes : « Le pasteur, le capitaine et toute la bande ne démarraient pas d'ici, ils mangeaient et buvaient, ils se remplissaient à se faire crever. Mais c'est dans le besoin que l'on connaît son prochain. Tout ici fut vide et silencieux le jour même où le riche Ion partit, la hotte du colporteur au dos. » C'est le poète lui-même que nous entendons exprimer son désir de fuir sa sombre patrie, lorsque Peer s'écrie à la vue d'oiseaux qui se dirigent vers le midi : « Là-haut planent deux aigles bruns. Elles vont vers les mers, ces oies sauvages. Et moi, il faut que je patauge ici, que je m'enfonce jusqu'aux genoux dans la vase et la boue ! Je veux les suivre ! Je veux me laver et me purifier dans le bain du vent le plus frais. Je veux m'élever ! Je veux me plonger et me transfigurer dans le radieux baptistère. Je veux aller au delà des huttes des bergers ! Je veux chevaucher jusqu'à ce que la clarté luise en mon esprit ! Je veux aller au loin par delà les flots salés. » Peer Gynt est un trop lamentable compagnon pour tenir un pareil langage ; c'est le poète qui lui prête ses propres aspirations vers les pays du soleil où le monde semble plus vaste et l'air plus léger que dans la brumeuse Norvège. Ibsen fait voyager son personnage à travers le Sahara et le mène en Égypte. Sans doute, quand il le transporte aux bords

du Nil, il avait déjà en tête le projet de voyage au Caire qu'il exécuta quatre ans plus tard, au moment de l'inauguration du canal de Suez. Il devait se repaître d'avance des spectacles merveilleux qui l'attendaient là-bas et qu'il décrira si bien plus tard dans sa *Lettre par ballon.* Son imagination le précédait sur ces rivages où, descendant des Vikings nomades, il se sentait comme sur le seuil de l'immensité. C'est encore le poète, et non Peer Gynt qui parle, les nombreuses fois où il déclare son mépris pour les hommes. Peer Gynt, qui est la faiblesse même, n'a pas le droit d'être sévère pour ses semblables. Ce n'est pas non plus Peer Gynt, c'est le poète qui se reproche de n'avoir pas poursuivi avec assez d'ardeur son œuvre de combat dans la scène où des pelotes de fil, des feuilles sèches, des murmures de l'air, des brins d'herbe brisés élèvent la voix : « Nous sommes des pensées ; tu aurais dû nous concevoir ; tu aurais dû nous donner un libre essor. Nous devions nous élever en voix retentissantes, et nous voilà condamnées à rouler sous forme de pelotes de fil..... Nous sommes un mot d'ordre. Tu aurais dû nous proclamer. Vois, comme la torpeur nous a misérablement flétries. Le ver nous a rongées dans toutes nos fibres. Jamais nous ne nous sommes étendues en guirlandes autour des fruits..... Nous sommes des chants. Tu aurais dû nous chanter. Mille fois tu nous as refoulés de force. Dans la fosse de ton cœur nous étions couchés et nous attendions ; jamais on ne nous a

cherchés. Que ta gorge soit empoisonnée!... Nous sommes des œuvres. Tu aurais dû nous accomplir. Le doute, qui étouffe, nous a mutilées et brisées. Au jour du jugement nous arriverons en foule et ferons ton procès... » — « Paroles accusatrices, dit M. Georges Brandes, avec lesquelles il est probable que le poète s'excitait aux époques de lassitude, mais dans lesquelles il est impossible de voir un *mea culpa* de Peer Gynt. Comment ce triste hère aurait-il jamais pu se proposer un but, et se reprocher de ne pas l'avoir poursuivi (1) ! »

Enfin l'essentiel de ce qu'Ibsen a mis de lui-même dans son œuvre, c'est sa lutte contre le romantisme dont il se sent imprégné, qu'il a humé avec l'air de la Norvège et dont il voudrait à toute force se débarrasser. Il voudrait détruire ce principe de mensonge et d'erreur qui contrarie chez lui un goût robuste pour la réalité, qu'il condamne non seulement en artiste épris du vrai, mais en moraliste, car la rêverie rend impossible toute action énergique ; elle est, selon lui, la principale cause des faiblesses qu'il reproche à ses compatriotes. A ses yeux le romantisme norvégien, celui qui dans les classes illettrées se manifeste sous la forme d'un goût passionné pour les contes bleus, a des effets aussi funestes que l'alcoolisme. Le romantisme littéraire est condamnable parce qu'il détourne les esprits des questions

(1) *Moderne Geister*, p. 446.

du jour, il les transporte dans un monde factice où l'homme oublie les devoirs que l'actualité lui impose, où il devient impropre aux luttes de la vie. La littérature norvégienne avait pour défaut d'oublier le présent, ou de l'idéaliser. Ibsen lui-même, bien qu'il eût composé la *Comédie de l'amour* et *Brand*, avait sacrifié au goût de ses compatriotes pour les scènes d'un passé héroïque, et il se défiait d'un retour de sa fantaisie qui aurait pu l'éloigner de sa tâche de poète moraliste. Il représenta donc le romantisme sous l'aspect le plus défavorable pour le rendre odieux à ses lecteurs et pour s'en guérir lui-même. Il opposa la rêverie à l'action. Peer Gynt, poursuivi dans la forêt par une bande furieuse pour avoir enlevé une fiancée le jour même des noces, est triomphant d'avoir à lutter : « Voilà la vie, s'écrie-t-il ! On est un ours dans chacun de ses membres. Briser, renverser, dominer le bruit de la cascade ! Frapper ! Déraciner les pins ! Voilà la vie ! Voilà qui endurcit et qui élève ! Au diable les insipides mensonges ! » C'est de nouveau le poète qui parle ici. Il est heureux de braver la société, heureux de lutter et d'agir. Plus ferme dans ses résolutions que Peer Gynt qui ne tarde pas à retomber dans ses chimères, Ibsen va renoncer définitivement aux mensonges, c'est-à-dire aux fictions romantiques ; il voudra présenter à sa nation un miroir fidèle où, loin de se voir poétisée, elle reconnaîtra ses vices dans toute leur laideur. Ses œuvres seront vraies, modernes et utiles.

Un quatrième élément à relever dans *Peer Gynt*, ce sont des réminiscences d'œuvres analogues. On a vu plus haut le parallèle qui s'impose entre le poème d'Ibsen et *Synnœve Solbakken*. Une autre œuvre qu'Ibsen avait présente à la pensée est le *Faust* de Gœthe. La marche générale de *Peer Gynt* et de *Faust* est la même. Les héros des deux poèmes commencent par la vie intellectuelle, continuent par la vie active, et finissent par trouver le salut dans l'amour. Solveig et Marguerite se ressemblent singulièrement. Lorsque Peer aperçoit pour la première fois sa jeune amie, on croirait voir Marguerite sortant du temple au moment où Faust l'aborde. Elle tient un livre de prières à la main et marche, les yeux baissés, aux côtés de sa mère. Peer est violemment ému par cette radieuse et pure apparition, et Solveig aussi éprouve sur-le-champ une vive inclination pour lui. Si Marguerite va chez Marthe Schwerdtlein pour causer de Faust, Solveig se rend auprès d'Aase et lui déclare qu'elle ne sera jamais lasse de l'entendre parler de Peer. Comme Marguerite, Solveig a une petite sœur qu'elle aime de toute son âme ; il lui en coûte de la quitter pour suivre Peer au fond des bois. De même que Marguerite sauve Faust des mains des puissances infernales, de même Solveig couvre de son amour Peer expirant et l'arrache à l'esprit des ténèbres. Les deux poètes ont une conception analogue du rôle de la femme. Celle-ci se sacrifie tout entière à celui qu'elle aime ; par ce

sacrifice elle expie toutes les fautes dont il s'est rendu coupable ; elle le fait monter auprès d'elle au paradis qu'elle a gagné par son dévouement Il serait faux cependant d'appeler *Peer Gynt* le *Faust* de la Norvège. Il y a entre les deux poèmes une différence radicale. Le héros de Gœthe représente l'humanité cherchant à assouvir ses plus nobles passions ; celui d'Ibsen représente l'humanité sans idéal. *Faust* est l'œuvre d'un optimiste qui a une haute idée de l'homme, *Peer Gynt* l'œuvre d'un pessimiste plein de mépris pour l'homme. « L'éternel féminin nous attire vers le ciel », dit Faust symbolisant dans la femme la beauté suprême, l'idéal vers lequel notre âme doit aspirer. Peer Gynt cite, en allemand, ces paroles de Faust, mais en quelles circonstances ? — quand, barbon lascif, il roucoule auprès d'une Bédouine à cervelle étroite qui le charme par des danses voluptueuses. Cette conception si différente de « l'éternel féminin » montre l'abîme qui sépare les deux héros.

Il y a dans la littérature scandinave un type avec lequel Peer Gynt a une ressemblance plus profonde qu'avec Faust ; c'est Adam Homo de Paludan-Müller. Bien qu'il n'y ait dans le drame d'Ibsen aucun détail qui rappelle directement l'épopée du poète danois, il y a dans l'inspiration générale des deux œuvres, dans la valeur morale et la destinée des deux personnages une telle conformité qu'il est difficile de croire à une simple coïncidence. Adam Homo est le repré-

sentant de la bourgeoisie danoise, comme Peer Gynt est le représentant du peuple norvégien. Mais ni l'un ni l'autre ne donnent une image exacte de la nation dont ils sont issus ; ce sont des types créés par des poètes satiriques, ce sont des caricatures. Adam Homo et Peer Gynt sont de piètres personnages, sans élévation, sans idéal. Une mauvaise éducation les a gâtés tous deux dès l'enfance. Il n'y a aucune fermeté ni dans leurs convictions, ni dans leur caractère. Le seul but auquel ils tendent avec persévérance est la satisfaction de leurs instincts peu nobles, ils ne sont constants que dans leur égoïsme. Petits de toutes les manières, ils n'ont ni enthousiasme pour faire le bien, ni courage pour faire le mal. Incapables de liberté, ils vivent au hasard, jouets des événements. Après la mort d'Adam Homo, l'avocat de l'homme et l'avocat du diable réclament pour lui, l'un l'indulgence de Dieu, l'autre les châtiments de l'enfer. L'avocat de l'homme invoque comme circonstances atténuantes pour son client la mauvaise éducation qu'il avait reçue et les vices généraux de l'époque ; il le représente comme le produit de son temps. Mais c'est précisément ce manque de personnalité que fait ressortir l'avocat du diable ; le grand grief que celui-ci invoque contre Homo, c'est de n'avoir fait le bien qu'à demi, d'avoir eu la vertu extrêmement tiède. Nous reconnaissons dans cette plaidoirie une des idées capitales de *Peer Gynt*. Comme Paludan-Müller, Ibsen a le plus pro-

fond mépris pour les demi-caractères et les volontés flasques. Les deux poèmes ont un dénouement pareil ; c'est d'ailleurs le même que celui de *Faust.* Adam Homo serait la proie de l'enfer, si une femme qu'il a aimée dans sa jeunesse et qu'il a abandonnée ne jetait son diplôme de séraphin dans la balance où sont pesés les mérites de cette âme déjà condamnée. C'est, comme dans *Faust* et *Peer Gynt*, l'idée de la rédemption par l'amour.

Arrivons à ce qui fait le fond de *Peer Gynt*, à la doctrine morale. Dans ce drame Ibsen complète le système qu'il avait exposé dans *Brand*. Là le personnage principal était un martyr de la volonté ; ici, comme pendant, le poète nous montre un être auquel la volonté fait absolument défaut. Brand poursuivait sans défaillance une noble mission qui était de régénérer son prochain. L'unité de sa vie était rigoureuse. Peer Gynt est au contraire l'homme qui vit au hasard de sa fantaisie. Il n'a aucun but ou, pour parler plus exactement, il en a un, mais c'est un but chimérique, et il est incapable de faire les efforts qu'il faudrait pour l'atteindre. Il rêve d'être empereur, mais il s'imagine que la couronne impériale tombera sur sa tête sans qu'il travaille à la conquérir. Il perd son dessein de vue à tout moment ; les circonstances le mènent ; plusieurs fois par jour il change de résolution, il s'adonne successivement aux occupations les plus diverses. Sa vie est comme coupée en deux. De fainéant et de rêveur il devient homme d'affaires. Et

dans cette seconde période, quel manque de suite ! Il fait la traite des nègres en Amérique, expédie des fétiches aux Chinois et aussi des missionnaires, voyage en Afrique, joue le rôle de prophète, étudie l'histoire, l'archéologie, retourne en Amérique chasser sur l'Hudson, cherche de l'or en Californie et finit par vouloir de nouveau s'établir en Norvège. La seule chose qui ne varie pas en lui, c'est l'égoïsme. Il y a deux façons de faire triompher le moi. La première est celle de Brand, elle consiste dans la victoire de l'énergie individuelle qui poursuit une vocation. La seconde est tout simplement la satisfaction des passions et des caprices du moment. C'est la manière de Peer Gynt. Maintenir sa personnalité intacte est le dernier de ses soucis. Il est sans cesse prêt à se renier lui-même, il est disposé à toutes les concessions ; il ne lui coûte pas d'abdiquer sa dignité d'homme, il ne s'arrête dans la voie des compromis qu'au moment où il craint de subir quelque irréparable préjudice matériel. Naturellement le désir ne lui viendra jamais de contribuer au bonheur de son prochain. Tandis que Brand travaille à l'émancipation de ses semblables, Peer Gynt prend un malin plaisir à les laisser ou à les enfoncer davantage dans e vice et dans l'erreur. C'est parce qu'il n'a aucun sentiment de la dignité humaine qu'il fait la traite des nègres. Au lieu de songer à éclairer les intelligences, il favorise la superstition par son commerce de fétiches. Sur le bateau qui le ramène en Norvège il

se propose de griser les matelots avec de l'eau-de-vie, il veut en faire des brutes. Dans les occasions où il pourrait élever vers le bien quelque âme égarée, il la laisse volontairement dans les ténèbres ; il va même jusqu'à perdre celle de sa mère agonisante en la berçant de contes et de mensonges. Ainsi Peer Gynt agit tout à l'inverse de Brand. Il est le type de l'homme qui ne sait rien vouloir de grand. Par là le drame d'Ibsen prend une portée universelle. *Peer Gynt* n'est pas seulement une satire de la Norvège. C'est la condamnation impitoyable de la faiblesse de caractère, partout où elle se rencontre.

Une maxime de La Rochefoucauld résume à merveille la morale de *Peer Gynt :* « La faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice. »

II

Grâce à ces points de repère, nous pouvons à présent nous engager dans le labyrinthe de ce poème avec moins de chances d'être déroutés par les scènes si variées qui s'y succèdent.

Le début est vif; le personnage principal nous apparaît aussitôt, marqué d'un trait énergique. « Peer, tu mens ! lui dit sa mère Aase. — Non, je ne mens pas. — Jure alors que c'est vrai. — Pourquoi jurer ? — Fi, tu n'oses pas... » Le hâbleur raconte

une chevauchée fantastique qu'il aurait faite à dos de bouc au sommet d'une falaise le long de la mer; il aurait sauté avec sa monture d'une hauteur vertigineuse dans les vagues. Aase tremble et pâlit à ce récit. Tout à coup elle se souvient qu'elle connaît déjà l'histoire; c'est tout simplement un vieux conte que réédite Peer en se l'attribuant. Furieuse, elle dit à son fils tout ce qui lui passe par la tête. Peer arrête plaisamment l'orage, en la chargeant sur ses épaules et en la hissant sur un toit d'où elle ne pourra pas descendre seule. Il la quitte pour aller à la noce d'une jeune fille qui l'aurait volontiers épousé, mais qui, pendant qu'il courait les montagnes sans se soucier d'elle, s'est laissé marier à un autre. La description de la noce est pittoresque et animée; c'est un joli tableau de mœurs norvégiennes qu'il faut mettre à côté des peintures de Tidemand et des meilleurs morceaux de Bjœrnson. C'est à cette noce que Peer Gynt rencontre Solveig et se sent ému jusqu'au fond de l'âme par la grâce modeste et la radieuse pureté de la jeune fille. Il n'est donc pas incapable de sentiments délicats, mais ces sentiments ne durent point. Irrité de ce que Solveig, qui connaît sa mauvaise réputation, hésite à danser avec lui, il enlève la fiancée, s'enfuit avec elle dans les bois, mais bientôt il la laisse plantée là. Dans la solitude, il se divertit avec trois bergères, amies des trolds, et noue une intrigue avec « une femme habillée de vert », la fille du roi des trolds, qu'il suit

dans la capitale du Dovre pour la demander en mariage. Sous son apparence fantastique, l'entrevue de Peer et du vieux souverain a un sens profond. Pour que Peer obtienne la main de la Verte et la moitié du royaume comme dot, il faut qu'il se soumette à certaines cérémonies préalables. D'abord il est bon qu'il sache la différence essentielle qu'il y a entre les hommes et les trolds. Chez ceux-là la loi morale s'énonce en ces termes : « Sois toi-même. » Chez les trolds elle est : « Suffis-toi à toi-même », c'est-à-dire que la volonté énergique et la suite dans le caractère conviennent aux hommes, tandis que l'égoïsme règne chez les trolds. Peer Gynt est tout fait pour vivre dans un pareil milieu, il n'a jamais fait autre chose que mettre en pratique la règle de vie des trolds. On 'ige qu'il boive des breuvages nauséabonds; il s exécute en disant qu'il n'y a que la première fois qui coûte. On le fait changer de costume et on lui attache une queue avec un nœud jaune au bout. Il faut se soumettre aux usages, pense Peer. On ne lui demande pas d'abjurer sa foi de chrétien ; chez les trolds on peut croire intérieurement tout ce que l'on veut, il importe seulement qu'on observe les formalités extérieures. Les filles du souverain font une musique abominable et se livrent à des danses ridicules. Peer Gynt, devant les menaces des trolds, revient sur une appréciation sévère qu'il s'était d'abord permise et fait un vif éloge du talent des artistes. Il montre la plus grande souplesse jusqu'au

moment où l'on s'apprête à faire de lui irrévocablement un trold, en lui arrachant un œil et en lui fendant l'autre. Dès lors il refuse et se défend de toutes ses forces. Un œil arraché ou fendu ne se remet jamais. Peer Gynt ne prend un parti que lorsqu'un retour en arrière est possible ; jamais il ne se décidera à une mutilation qui serait définitive. Il renonce à la fille du souverain, bien qu'il ait anticipé sur les droits du mariage, et se sauve chargé du mépris du vieux, harcelé par les jeunes trolds qui le couvrent de morsures.

La morale cachée dans cette scène est que l'énergie du caractère constitue le premier devoir de l'homme. Il faut être constant avec soi-même. Celui qui se contredit, celui que les suggestions du dehors amènent à agir et à parler contre sa pensée est digne du plus profond mépris. Il se dégrade, il tombe au-dessous de l'humanité, il se ravale au niveau des trolds, êtres informes et grossiers, plus voisins de la brute que de l'homme. Autre leçon contenue dans cette scène : l'égoïsme est le signe des natures inférieures, il est la règle de conduite des trolds. A l'homme convient l'expansion généreuse ; il doit se sacrifier, non pas aux désirs de la multitude, mais à l'idéal, servir ses semblables pour les rendre meilleurs. Nous reconnaissons ici, sous une forme nouvelle, les idées fondamentales de *Brand*.

La scène suivante est la rencontre de Peer Gynt et du Tortueux, scène très significative, elle aussi.

Du conte populaire vide de pensée Ibsen a fait une sorte de mythe philosophique. Le grand Tortueux, qui s'oppose au passage de Peer et qui lui crie: « Fais un détour », c'est la masse confuse des forces qui contrarient le libre exercice de la volonté. Ce sont les obstacles que les natures faibles et timides se résignent à tourner, tandis que les courages bien trempés les brisent. Le Tortueux est le ténébreux tyran qui exerce son empire en suscitant tout ce qui peut empêcher les hommes d'accomplir leur mission. Il est le mauvais génie qui impose les concessions, les retours en arrière, les atermoiements. Ceux qui suivent sa devise n'attaquent jamais une difficulté de front, ils attendent la solution du temps et du hasard. « Le grand Tortueux triomphe sans combattre... Le grand Tortueux triomphe de tout en cédant. » A sa devise: « Fais un détour », qu'applique Peer Gynt, s'oppose celle que suivrait Brand: « Passe au travers ».

Peer Gynt n'a même pas l'énergie de conquérir son bonheur, quelque grand que soit son égoïsme. « Oui, dit-il, penser ceci, souhaiter ceci, vouloir ceci, — mais le mettre à exécution ! Non, voilà qui ne m'entre pas dans l'esprit ! » Le bonheur s'offre à lui: c'est Solveig qui par une décision hardie a quitté le toit paternel pour venir vivre avec lui dans la forêt. Rien n'a pu la retenir, ni l'amour des siens, ni l'horreur de la solitude, ni la perspective des privations qui l'attendent. Peer est stupéfait qu'une jeune fille

montre tant de résolution. Lui, qui n'a jamais su prendre un parti définitif ni se consacrer tout entier à quoi que ce soit, reste confondu devant l'assurance que lui donne cette enfant de ne jamais retourner en arrière et de lui appartenir toute sa vie. Et comment répond-il à cet abandon absolu ? Au lieu de saisir le bonheur qui vient le trouver, au lieu de fixer ses désirs dans cette chaumière qui serait l'asile de la plus douce tendresse, il tergiverse. L'apparition de la Verte qu'il a abandonnée et qui lui amène un bâtard, jette le désarroi dans son esprit; le souvenir de toutes les femmes qu'il a trahies lui revient à la mémoire; des scrupules le prennent; il n'ose aller droit à Solveig. « Fais un détour ! » Ce mot du Tortueux sonne à son oreille. Il n'entrera pas dans la cabane où Solveig l'appelle ; sous un prétexte quelconque il s'éloigne, demandant à sa bien-aimée de l'attendre un instant. Des aventures l'entraînent au loin. C'est vieilli et mourant qu'il revient à la place où Solveig a passé sa vie à l'attendre. Le poète a cherché à rendre aussi vif que possible le contraste entre la constance de Solveig et l'inconstance de Peer. Au moment où celui-ci, berné dans le Sahara par la Bédouine Anitra, maudit toutes les femmes et les accuse de perfidie, un rapide changement de décor montre une hutte perdue dans les bois de la Norvège où une femme qui commence à vieillir prie Dieu pour son ami fugitif et renouvelle le serment de l'attendre jusqu'à son dernier jour.

En quittant Solveig, Peer Gynt, bien que mis hors la loi, retourne dans la vallée pour voir sa mère; il la trouve mourante. Que fit Brand quand il apprit que la sienne allait expirer? Il voulut qu'elle fît amende pleine et entière et qu'il n'y eût de place dans son cœur que pour le Dieu qui allait la juger. Peer Gynt comprend autrement l'affection filiale. Il ne veut pas que sa mère regarde la mort en face. Quand elle tremble à l'approche de l'heure suprême et demande à se recueillir pour entrer dans l'éternité, Peer la détourne à dessein des pensées graves, il la prend par son faible en la promenant une dernière fois dans ce monde du rêve où elle s'était si souvent égarée avec lui. La scène est d'une étrange beauté; il faut la citer presque entière.

PEER GYNT (assis sur le bord du lit). — Non, nous voulons bavarder ensemble, causer de choses et d'autres, oublier tout ce qui est déplaisant et de travers, et tout ce qui blesse, et tout ce qui est âpre. As-tu soif? Faut-il que je te cherche à boire? Peux-tu t'allonger? Le lit est court. Laisse-moi voir: tiens, n'est-ce pas le lit où je couchais quand j'étais petit? Te rappelles-tu comme souvent le soir tu t'asseyais devant mon lit, tu étendais la couverture sur moi, et que tu me chantais toutes sortes de chansons?

AASE. — Oui, te rappelles-tu? Nous jouions au traîneau pendant que ton père était en voyage. Ta couverture était le tablier du véhicule et le plancher était un fjord gelé.

PEER GYNT. — Oui, mais ce qu'il y avait de mieux, mère, te rappelles-tu ? c'était notre cheval.

AASE. — Oui, crois-tu que je ne m'en souviens pas? C'était le chat de Kari que nous empruntions ; il se plaçait sur une chaise...

PEER GYNT. — Vers le palais qui est à l'ouest de la lune, et à l'est du soleil, vers le palais de Soria-Moria allait notre chemin par monts et par vaux. Un bâton te servait de manche de fouet.

AASE. — Je trônais sur le devant.

PEER GYNT. — Oui, oui, tu laissais tomber les guides et tu te retournais comme si nous voyagions, et tu me demandais si j'avais froid. Dieu te bénisse. brave vieille ; tu étais une bonne âme. — Pourquoi gémis-tu ?

AASE. — Le dos me fait mal, cela tient à ce que la planche est si dure.

PEER GYNT. — Allonge-toi ; je te soutiendrai. Voilà. A présent tu es couchée mollement.

AASE (inquiète). — Non, Peer, je vais partir.

PEER GYNT. — Partir ?

AASE. — Oui, partir ; c'est là mon souhait.

PEER GYNT. — Tu veux rire. Étends la couverture sur toi. Laisse-moi m'asseoir au pied du lit. C'est cela; nous abrègerons la soirée en causant de mille choses.

AASE. — Cherche plutôt le livre de prières ; j'ai l'esprit tellement inquiet.

PEER GYNT. — Au palais de Soria-Moria, le roi et le prince donnent une fête. Tiens-toi tranquille sur

le coussin du traîneau; je te conduirai là-bas.

AASE. — Mais, mon gentil Peer, suis-je invitée ?

PEER GYNT. — Oui, nous le sommes tous les deux. (Il jette une corde autour de la chaise sur laquelle est couché le chat, il prend un bâton à la main et se met devant, sur le pied du lit.) Hop là ! Veux-tu te dépêcher, mon cheval noir ! Mère, tu n'as pas froid, je pense ? Bien ; ça se connaît à l'allure quand c'est Graane qui fait la route.

AASE. — Mon bon Peer, qu'est-ce qu'on entend sonner ?

PEER GYNT. — Ce sont les grelots éclatants, mère.

AASE. — Oh ! quel sourd grondement à présent !

PEER GYNT. — En ce moment nous traversons un fjord.

AASE. — J'ai peur. D'où viennent ces mugissements, ces soupirs étranges et sauvages ?

PEER GYNT. — Ce sont les sapins, mère, qui gémissent sur la lande. Reste tranquillement assise.

AASE. — Quelque chose scintille et luit au loin. D'où vient cet éclat ?

PEER GYNT. — Des fenêtres et des portes du palais. Entends-tu comme on danse ?

AASE. — Oui.

PEER GYNT. — A la porte se tient saint Pierre qui t'invite à entrer.

AASE. — Est-ce qu'il salue?

PEER GYNT. — Oui, il est tout radieux, et il sert le vin le plus doux.

Aase. — Du vin ! A-t-il aussi des gâteaux ?

Peer Gynt. — Eh oui ! Il y en a un grand plat de délicieux. Et feu la femme du pasteur t'offre du café et du dessert.

Aase. — Ah ! bon Dieu ! est-ce que nous serons ensemble ?

Peer Gynt. — Aussi souvent et aussi facilement que tu voudras.

Aase. — Oh ! Pierre, à quelle joie tu me mènes !

Peer Gynt (faisant claquer son fouet). — Hop là ! veux-tu te dépêcher, mon cheval noir !

Aase. — Mon bon Peer, tu vas bien le vrai chemin ?

Peer Gynt (claquant de nouveau). — La route est large ici.

Aase. — Ce voyage me rend si lasse.

Peer Gynt. — Je vois là-bas se dresser le palais. Dans un moment nous serons au but.

Aase. — Je vais m'étendre, fermer les yeux et m'en remettre à toi, mon garçon.

Peer Gynt. — Dépêche-toi, Graane, mon trotteur ! Dans le palais il y a foule. On se précipite vers la porte en criant. Voici à présent Peer Gynt qui vient avec sa mère. Que dis-tu, Monsieur saint Pierre ? Ma mère n'entrera pas ? Il me semble que tu chercheras longtemps, avant de trouver une si honnête peau. Je ne veux point parler de moi ; moi, je puis m'en retourner à la porte du palais. Si vous voulez me verser à boire, j'accepterai avec reconnaissance ; sinon, je partirai également content.... J'ai traité ma

mère de poule, parce qu'elle caquetait et gloussait. Mais je veux que vous l'estimiez et la respectiez, et que vous la traitiez généreusement ; de nos jours il ne vient d'aucun district quelqu'un qui vaille mieux. Oh ! oh ! voilà Dieu le Père ! Saint Pierre, fais ton devoir. (Prenant une grosse voix.) « Finis-en avec tes façons de cuisinier ; la mère Aase entrera librement ! » (Il éclate de rire et se tourne vers sa mère.) Eh bien, n'est-ce pas ce que j'avais dit ? Il danse sur un autre pied à présent. (Avec inquiétude.) Pourquoi regardes-tu comme si ton œil allait se briser ? Mère, est-ce que tu perds connaissance ? (Il va au chevet du lit.) Il ne faut pas rester couchée et écarquiller les yeux. Parle, mère ; c'est moi, ton fils ! (Il lui touche avec précaution le front et les mains, puis il jette la corde sur la chaise et dit en baissant la voix :) Ah ! c'est cela ! — Tu peux te reposer, Graane, car nous sommes au bout de notre voyage. (Il lui ferme les yeux, et se penche sur elle.) Merci pour tous les jours de ta vie, pour les coups et les joies de mon enfance. Mais maintenant c'est à ton tour de me remercier (il presse sa joue contre la bouche de sa mère) : voilà, c'était pour payer ta voiture. »

Après la mort de sa mère, Peer Gynt fait fortune en Amérique. Nous le retrouvons sur la côte du Maroc sous les traits « d'un beau monsieur dans la force de l'âge, en élégant costume de voyage. » Il dîne en compagnie de quatre individus, un Anglais, un Français, un Allemand et un Suédois, parasites

qui vivent de ses largesses. Il leur raconte sa vie avec fanfaronnades, et leur expose ses principes d'homme d'affaires cynique. C'est en faisant la traite des nègres et en pourvoyant la Chine de fétiches qu'il est arrivé à se faire appeler le Crésus des armateurs de Charlestown. Pour ne pas mettre sa conscience trop mal à l'aise à faire ce joli métier, il s'est chargé aussi par compensation du transport des missionnaires, avec profit, bien entendu. Ses compagnons s'extasient devant lui ; ils admirent ses vues géniales. En quelques traits le poète esquisse la caricature des quatre nationalités représentées par eux. Nous constatons avec plaisir que la moins maltraitée est la France. Au moment où Peer Gynt annonce le soulèvement de la Grèce contre les Turcs, notre compatriote, Monsieur Ballon, songe aussitôt à voler au secours des opprimés ; il veut leur porter des armes françaises. L'Anglais, Master Cotton, moins épris de gloire, leur vendra des vivres et des munitions. Le Suédois, Trumpeterstraale (1), parle de venger la défaite de Charles XII à Bender. L'Allemand, von Eberkopf (2), encouragera la révolte de loin par de beaux discours. Ibsen laisse éclater pour l'Allemagne la haine du Scandinave qui l'a vue écraser le Danemark. Von Eberkopf est à la fois grotesque par son langage philosophique et filandreux, et répu-

(1) C'est-à-dire *Eclat de trompette.*
(2) *Tête de sanglier.*

gnant par sa platitude à l'égard de Peer Gynt. C'est lui qui fait les plus belles protestations au millionnaire, mais, profitant d'un moment où celui-ci s'est endormi, il propose à ses compagnons de se sauver avec le yacht qui les a amenés et qui contient l'immense fortune de Peer. « A bord, s'écrie le frère des vainqueurs du Slesvig ! J'annexe le yacht ! »

A son réveil, Peer s'arrache les cheveux de désespoir en voyant son bateau reprendre la haute mer ; il se console quand le yacht saute en l'air et sombre, les voleurs ayant fait surchauffer la machine pour hâter leur fuite. Sur un palmier où il s'installe pour passer la nuit, il est assailli par une troupe de singes ; afin de les apprivoiser, il leur fait des flatteries et des courbettes, comme autrefois chez les trolds ; il regrette d'avoir une figure humaine. Il s'enfonce dans le désert : à la vue des plaines immenses du Sahara, il songe à un canal qui y conduirait les eaux de la mer. L'idée du commandant Roudayre ! Dans ses rêves, il voit la verdure sourire au sein de cette contrée désolée, des vaisseaux circulent là où, jadis, se traînaient péniblement les caravanes, au loin fument les usines de Tombouctou ! Mais, comme la plupart de ses projets, il oublie vite celui-ci. Un cheval passe, que des voleurs ont enlevé avec de riches habillements au camp du Sultan. Peer s'en empare, et après une longue course arrive auprès d'une tribu de Bédouins qui le prend pour un prophète. Peer Gynt, à qui les mensonges ne coûtent

pas, est tout fait pour ce rôle ; il trouve au métier des charmes très appréciables ; les jolies Bédouines sont trop heureuses de plaire à l'envoyé d'Allah ; l'une d'elles surtout, Anitra, fait ses délices. Avec elle il dépose le masque sérieux du prophète, il lui roucoule des phrases tendres, il la comble de petits et de grands cadeaux, il se livre à des enfantillages. Anitra forme un contraste parfait avec Solveig ; elle vit d'une vie purement matérielle ; comme elle le dit, elle n'a point d'âme. Incapable d'aimer Peer qu'elle trouve un peu vieux, elle n'affecte de tendresse pour lui que pour se faire donner tous les bijoux du Sultan. Un beau jour, Peer, fatigué de la vie de prophète, l'enlève de la tribu. Anitra, restée à cheval, pendant qu'il met pied à terre pour gambader autour d'elle, se fait remettre tous ses trésors, pique des deux et retourne auprès des siens.

Pauvre oie plumée, Peer Gynt se livre à des réflexions très morales. Le voluptueux imposteur songe à devenir un chrétien préoccupé de son salut. Puis la fantaisie le prend de se faire historien ; il va explorer l'Egypte et étudier les monuments du passé. Mais ses réflexions devant la statue de Memnon prouvent qu'il est incapable de comprendre la vie antique ; il ne pourrait faire que le tour de l'histoire sans pénétrer au fond des choses ; ses études seraient incomplètes et fragmentaires comme tout ce qu'il a fait. Un sphinx colossal lui rappelle le grand Tortueux, sans doute parce que le monstre égyptien,

moitié lion, moitié femme, est l'emblème des demi-mesures et des concessions, comme le monstre norvégien. La pensée d'Ibsen manque de clarté dans cette scène et dans les suivantes; les commentaires qu'elles provoqueront un jour seront sans doute aussi divers que ceux du second *Faust*. Au pied du sphinx, Peer Gynt rencontre un métaphysicien allemand, Begriffenfeldt, directeur d'un asile d'aliénés au Caire et devenu fou lui-même. Begriffenfeldt salue en Peer Gynt l'empereur de ceux qui savent expliquer les mystères des choses, et il le présente à ses pensionnaires comme leur souverain. Dans le nombre des fous qui défilent devant l'empereur, il y a un réformateur qui voudrait ramener la langue du Malabar aux sons primitifs. C'est, nous dit un biographe d'Ibsen (1), une satire des Norvégiens qui prétendaient restaurer une langue nationale indépendante du danois. Un fellah passe avec une momie de roi sur le dos. C'est, nous dit-on, une satire des Suédois, fiers des exploits de Charles XII, mais qui, dans la guerre du Danemark, ont montré qu'ils n'avaient plus rien de la bravoure du royal aventurier. Un ministre s'imagine qu'il est une plume, et il se coupe la gorge en voulant se tailler. C'est, nous dit le même commentateur, dont il faut assurément louer la subtilité, la caricature d'un homme d'Etat suédois très fier des notes et circulaires qu'il rédi-

(1) Henrik Jæger.

geait. Peer Gynt, bouleversé par ces spectacles, tombe en syncope ; Begriffenfeldt lui pose une couronne de paille sur la tête, et l'assistance acclame l'empereur. Le sens général de cette scène est peut-être que l'exubérance de l'imagination chez Peer Gynt est une grave maladie mentale, que sa vraie place est parmi les aliénés, et que la Norvège où règne une fantaisie déréglée ressemble à une maison de santé. Le bailli dans *Brand* avait déjà dit qu'un hôpital de fous en Norvège ne saurait jamais être assez vaste. Il serait dangereux d'approfondir davantage et de chercher à élucider les détails. N'ambitionnons pas le talent, que Begriffenfeldt admire chez Peer Gynt, d'expliquer les mystères des choses ; nous risquerions de perdre la tête et d'être mis en pension, nous aussi, chez un Begriffenfeldt quelconque.

Plusieurs années se passent entre le quatrième et le cinquième acte. Dans cet intervalle, Peer Gynt a refait sa fortune en Amérique en chassant et en vendant des fourrures, en cherchant de l'or en Californie. Il revient en Norvège avec son magot, vieux, mais vigoureux encore. Sur le bateau, un accès de générosité le prend ; il propose de distribuer une certaine somme aux plus besogneux de l'équipage ; mais lorsque le capitaine applaudit à son idée et le remercie de la joie qui éclatera dans le modeste ménage des matelots à la vue de quelques pièces blanches de plus rapportées par le père, la libéralité de

Peer Gynt fait place soudain à la colère. Furieux de ce qu'il y ait des gens qui trouveront à leur retour leur famille en fête, tandis que lui n'est attendu de personne (il a tout à fait oublié Solveig), il revient sur son offre et, au lieu d'argent, parle de distribuer de l'eau-de-vie, afin que les matelots rentrent ivres chez eux et rouent leurs femmes de coups. Une tempête s'élève, on aperçoit une épave sur laquelle trois naufragés appellent au secours. Peer Gynt effrayé songe à faire le bien avant de mourir. Brand serait monté lui-même dans un canot pour recueillir les malheureux. Peer Gynt se contente d'offrir sa bourse à ceux qui se dévoueront, et comme tous déclarent le sauvetage impossible. il gémit de ce que tout christianisme ait disparu de la terre. Pendant que la fureur des vagues augmente, Peer, qui avait été le seul passager du navire, aperçoit tout à coup un compagnon de voyage ; celui-ci le salue avec beaucoup d'amabilité, lui parle de gens étranglés, de pendus, de noyés, et lui demande, en cas d'accident, son très honoré cadavre, afin d'en faire l'autopsie. On ne voit pas très bien comment ce « passager étranger » représente la conscience de Peer Gynt, ainsi que l'a prétendu un commentateur (1). Il semble plutôt que cet être fantastique représente la mort dont l'idée remplit Peer Gynt d'effroi, mais qui l'attend, inflexible et inéluctable.

(1) Passarge, *Henrik Ibsen*, Leipzig, 1883.

Le bateau se brise contre un récif; Peer Gynt et le cuisinier émergeant des flots se disputent une épave qui ne peut porter deux personnes. Le cuisinier supplie en vain Peer Gynt de le laisser vivre à cause de sa nombreuse famille. Il glisse et Peer ne le soutient hors de l'eau que pour lui laisser le temps de dire un *Pater*. Le malheureux n'arrive qu'à bredouiller la quatrième demande : « Donnez-nous notre pain quotidien ». Il meurt en vrai cuisinier, préoccupé jusqu'au dernier moment de ce qu'on mangera. Moins changeant que Peer, cet homme aura été lui-même toute sa vie.

Revenu à terre, Peer Gynt rencontre un convoi funèbre. Celui qu'on enterre est un homme qu'il avait vu un jour dans sa jeunesse venir à la forêt et se couper un doigt pour n'être pas soldat au moment où la guerre venait d'éclater. Le pasteur prononce sur la tombe un discours qui sera certainement un des morceaux classiques de la littérature norvégienne et dont la place dans l'œuvre d'Ibsen est importante, car il résume en un langage magnifique et sobre sa doctrine de la volonté. Le défunt, pense le pasteur, est assurément un grand coupable. Quand la patrie était menacée, il s'est dérobé par un acte odieux au plus sacré des devoirs. « C'était un homme borné. En dehors du cercle de ce qui lui était familier, il ne voyait rien. Pour lui c'étaient des sons creux, comme celui d'une cloche, les mots d'airain qui devraient ébranler les cœurs. Peuple,

patrie, cette chose éclatante et sublime, étaient toujours devant ses yeux couverts d'un voile de brume. » Mais dans sa sphère restreinte cet homme fut un héros. Il a livré à la nature sauvage un combat implacable. Pauvre, il abrita les siens sous une chaumière qu'il éleva lui-même ; il défricha un coin de bois et fit resplendir des épis d'or dans une affreuse solitude. Avec ses neuf doigts il faisait plus de besogne que tous les autres avec leurs dix. Un printemps, l'inondation détruit sa chaumière et son champ. A l'automne il avait reconstruit son foyer et rendu fertile une autre terre. Cette fois, c'est une avalanche qui emporte tout. L'homme ne perd pas courage, il reprend une troisième fois son rude labeur. Il veut que ses enfants aillent à l'école ; le chemin qui y mène est dangereux ; l'homme soutient l'aîné avec une corde dans les passages les plus difficiles, pendant qu'il porte les deux autres sur ses épaules. « Trois messieurs riches dans le Nouveau-Monde ont oublié leur père norvégien et leurs voyages à l'école. » Il fut un mauvais citoyen, mais dans le milieu où il dépensa son activité il fut grand, car il fut lui-même. « Et à cause de cela dors en paix, lutteur ignoré, qui combattis et tombas dans la petite guerre du paysan. Nous ne voulons pas sonder les cœurs et les reins ; cela n'appartient pas à la poussière, mais à Celui qui nous gouverne. Cependant, j'exprime librement cette ferme espérance : il n'est pas probable que cet homme soit un estropié devant son Dieu ! »

Peer Gynt revient dans son district où personne ne le reconnaît ; il remarque qu'il commence à passer à l'état de personnage légendaire. On vend à l'encan la peau de l'ours avec lequel on prétend qu'il a chassé les trolds, le marteau du forgeron qui cassa la noix où Peer avait, disait-on, enfermé le diable, le crâne du bouc avec lequel il fit son fameux plongeon, une cuiller qui lui servait dans son enfance à fondre des boutons d'étain. En échange des renseignements qu'on lui donne, il propose de dire une histoire. Il raconte qu'à San Francisco le diable vint un jour se joindre à une troupe de bateleurs dont les tours charmaient la ville. Le nouvel artiste se donnait comme très habile à imiter le grognement du porc. Une représentation eut lieu. Le diable joua un air qui s'appelait « Fantaisie sur l'existence du porc. » La critique apprécia sévèrement son talent ; les uns trouvaient la voix de l'animal trop grêle, les autres déclaraient que le cri qu'il poussait en mourant était trop étudié ; tous furent d'accord sur ce point que le morceau était aussi outré que possible. On ne savait pas que ces grognements étaient naturels, que ce n'était pas le diable qui les poussait, mais un porc véritable dissimulé dans les plis de son manteau. « Voilà ce qui arriva au diable, car il était sot et ne tenait pas compte de son public. »

Je ne suis pas sûr d'avoir compris la véritable portée de cette histoire. Voici une explication qui

me plairait : Le diable qui fait crier son porc, c'est le poète qui rend fidèlement la nature. La critique accuse le poète d'exagération, et cependant c'est la réalité même qu'expriment ses œuvres. Les artistes qui voudront plaire au public devront s'écarter de la vérité, la corriger, l'atténuer. Je vois dans cet amusant récit un plaidoyer en faveur du réalisme, c'est l'annonce des œuvres prochaines dans lesquelles Ibsen montrera un si grand souci de peindre la vérité même. C'est aussi, en particulier, une réponse anticipée aux critiques qu'on fera de *Peer Gynt*. Bien des gens déclareront que le type du Norvégien est une caricature outrée. Ibsen dit que c'est un Norvégien authentique. Quand Peer Gynt parle, ce n'est pas le diable qui grogne, c'est l'autre.

La bourse vide, le ventre creux, Peer Gynt erre à travers la forêt. Obligé de se nourrir de racines et d'herbes, il prend un oignon qui est l'emblème de sa vie. Les feuilles s'enlèvent les unes après les autres, sans que jamais on arrive à un noyau solide. Ainsi la vie de Peer se compose d'épisodes détachés, on n'y touche point à un centre résistant qui serait la volonté poursuivant vigoureusement un but.

Dans cette forêt il reconnaît la cabane qu'il a construite jadis et il entend la voix de Solveig qui chante à l'intérieur. La bien-aimée ne s'est point lassée de l'attendre. Saisi, éperdu, Peer se sauve au fond des bois. C'est alors que les pelotes de fil, les feuilles sèches, les murmures de l'air, les gouttes de rosée,

les brins d'herbe brisés élèvent autour de lui un chœur de reproches et l'accusent d'avoir perdu sa vie. A ces voix se joint celle d'Aase qui se plaint d'avoir été conduite sur un mauvais chemin. Ce n'est pas au palais des bienheureux que Peer l'a menée, c'est en enfer.

Voici un fondeur de boutons qui passe. Il est envoyé par le Maître pour chercher l'âme de Peer Gynt dont la dernière heure approche : sa tombe est creusée, sa bière se prépare. Si Peer avait été un grand coupable, il aurait eu l'honneur d'être mis en enfer, mais comme il n'a été ni criminel, ni vertueux, il faut qu'il entre dans la cuiller du fondeur pour être fondu à nouveau. Les gens qui ont flotté entre le vice et la vertu sont comme des boutons mal faits qu'il faut remettre sur le feu et couler une seconde fois. Peer Gynt préférerait l'enfer à cette refonte, car il ne croit pas à l'éternité des peines. Cette fin dans la cuiller, cette disparition de sa personne dans la masse d'autres boutons qui seront liquéfiés avec lui, voilà ce qui l'épouvante. Le fondeur lui faisant observer que, comme il n'a jamais été lui-même, il ne doit pas s'effrayer à l'idée d'être amalgamé avec Pierre et Paul, Peer Gynt se fait fort de prouver qu'il a réellement été lui-même. Le fondeur lui accorde un sursis pour qu'il puisse se procurer des certificats. Le vieillard du Dovre arrive comme envoyé par le ciel ; Peer Gynt le prend à témoin qu'il a énergiquement maintenu sa person-

nalité humaine, lorsque les trolds voulaient lui enlever un œil et lui fendre l'autre. Mais le vieux rappelle que Peer a avalé le répugnant breuvage et qu'il a passé toute sa vie à mettre en pratique la maxime égoïste des trolds : « Suffis-toi à toi-même. » Malheureux de ce côté, Peer Gynt propose au fondeur de prouver qu'il a été un criminel de premier ordre ; le premier prêtre auquel il se confessera lui délivrera un diplôme de scélératesse. Juste un prêtre très maigre traverse la bruyère avec un filet à prendre des papillons à la main. A le regarder de près, Peer Gynt remarque que le système de ses ongles a un développement extraordinaire, et que la jambe se termine en sabot de cheval. Mieux vaut s'adresser, pense Peer, à Dieu qu'à ses saints, mieux au diable lui-même qu'aux prêtres. Il conte donc au maigre et inquiétant personnage tout ce qui pèse sur sa conscience, la traite des nègres, le commerce de fétiches, la mort du cuisinier qu'il a laissé sombrer. Bagatelle que tout cela, dit le diable ; il ne fera pas à Peer Gynt l'honneur de l'admettre chez lui ; les places dont il dispose sont réservées à des coupables d'un autre calibre. Il compare les âmes à des épreuves de photographie, les unes sont positives, les autres négatives. Ces dernières, on les lui envoie, il les soumet à diverses manipulations, et il obtient des épreuves positives très nettes. Mais il y a aussi des épreuves brouillées ; avec celles-là tout réactif est inutile ; l'image sera toujours confuse, il n'y a qu'à détruire

la plaque. L'âme de Peer Gynt est une de ces épreuves manquées où l'on ne verra jamais un caractère bien distinct.

On le repousse donc, dit Peer Gynt, de l'aristocratie des gens qui sont eux-mêmes. Mélancoliquement il réfléchit à l'inutilité de sa vie. Sur sa tombe on écrira: « Ici n'est enterré personne. » Il a été mort longtemps avant de mourir. Pour échapper au fondeur de boutons, il ne lui reste plus qu'à se faire accuser par Solveig: envers elle il a été un grand coupable. Il se jette à genoux sur le seuil de la cabane, et demande que justice soit faite. Quelle surprise ! au lieu d'être condamné, il est absous par elle. Priée de dire si Peer a été lui-même, s'il a été une personnalité ne variant pas et portant inscrite sur son front en traits éclatants la destinée pour laquelle Dieu l'avait créée, Solveig répond oui. Ce qui n'a jamais varié, c'est l'amour dont il a rempli le cœur de Solveig. Quel a été son rôle sur cette terre ? Ce fut de rendre Solveig heureuse. « Tu as fait de ma vie un chant magnifique », lui dit-elle. Où a été le noyau central de sa vie ? « Dans ma foi, dans mon espérance et dans mon amour », répond-elle. Son existence n'a donc pas manqué d'unité; elle a tourné autour d'un pivot solide, le cœur fidèle de la bien-aimée. C'est là que Peer Gynt a été lui-même. Il peut donc s'endormir en paix dans les bras de Solveig dont l'âge a transformé l'amour en tendresse maternelle, sûr du pardon de Dieu qu'elle

a imploré. Le fondeur de boutons n'a plus de prise sur lui.

Il semble, quand on a essayé de rendre compte de *Peer Gynt*, qu'on entende des voix pareilles à celles des pelotes de fil et des feuilles sèches qui accusent le héros du poème : « Nous sommes les pensées que tu aurais dû concevoir... » On se reproche de n'avoir pas dit la moitié de ce que contient cette production colossale ; on a conscience d'avoir très mal traduit l'admiration qu'elle inspire, de n'avoir pas exprimé une multitude de pensées qu'elle provoque. Il faut lire le poème, et le relire, pour ne rien perdre de la masse des idées qu'Ibsen y a répandues, pour apprécier la souplesse extraordinaire de son talent qui passe de la plus haute éloquence au ton le plus familier, des conceptions les plus fantaisistes aux peintures les plus précises, de l'enthousiasme poétique à l'ironie froide d'un pince-sans-rire. Ceux qui disent qu' « il faut même en chansons du bon sens » ne trouveront pas leur compte ici. M. Sarcey appellerait l'œuvre une absurdité norvégienne. D'autres moins absolus diront avec Peer Gynt : « Qu'est la beauté ? Rien qu'une habitude, une monnaie qui a cours à sa place et à son heure. Et précisément l'extravagant plaît, quand on a joui jusqu'au bout de la beauté normale. » Pour les compatriotes du poète, *Peer Gynt* sera un poème classique, le poème norvégien par excellence. La musique qu'y a jointe Edvard Grieg le fera peut-être aimer davantage encore.

Ibsen a donné à son pays une œuvre qui, comme le *Faust* de Gœthe, exprime de grandes vérités sous une forme éminemment nationale et populaire.

CHAPITRE V.

EMPEREUR ET GALILÉEN.

C'est un pur hasard, si, dans la suite chronologique des pièces d'Ibsen, *Empereur et Galiléen* est séparé des autres drames philosophiques par une comédie d'un caractère tout différent, *l'Union de la Jeunesse*, qui parut en 1869. *Empereur et Galiléen* n'a été terminé, il est vrai, qu'en 1873 ; mais un biographe (1) nous apprend qu'Ibsen y songea aussitôt après avoir achevé les *Prétendants à la couronne*, avant de se mettre à écrire *Brand*.

Il est important de connaître ces dates. Si l'on croyait *Empereur et Galiléen* conçu seulement après *l'Union de la Jeunesse*, la suite du développement de l'esprit d'Ibsen serait incompréhensible. Après avoir écrit le premier de ces drames modernes dont la forme est celle qu'il adoptera définitivement et qui conviendra le mieux à son talent, il serait revenu en arrière à un genre qu'il n'avait cultivé que provisoi-

(1) Henrik Jæger, *Norske Forfattere*, Copenhague, Gyldendal,1883.

rement ; réconcilié avec la scène en 1869, il l'aurait de nouveau abandonnée en 1873 pour composer celle de ses œuvres qui répond le moins aux nécessités de la représentation dramatique. Ce seraient des variations que rien n'expliquerait.

Si l'on sait au contraire que le poète a formé la première ébauche de ce drame vers 1864 et qu'il le portait dans sa pensée au temps où il composait *Brand* et *Peer Gynt*, on pourra d'abord y discerner certaines parties qui le relient aux dernières œuvres de la période romantique, puis y reconnaître des préoccupations morales pareilles à celles qui sont mises au jour dans les deux autres drames philosophiques, mais avec certaines modifications qui s'introduisirent sans doute vers 1870 dans la doctrine du poète et une solution nouvelle des problèmes médités. Terminé seulement neuf ans après sa conception première, ce drame est comme composé de couches successives et assez différentes les unes des autres. Il serait malaisé de déterminer avec précision les dates auxquelles ont été écrites les diverses parties. Il suffit d'ailleurs d'observer dans ses grandes lignes la marche qu'a suivie la pensée de l'auteur.

Par quels côtés l'histoire de Julien l'Apostat pouvait-elle, en 1864, tenter Ibsen ? Sous quel aspect devait en ce temps-là se présenter à son esprit le drame qu'il se proposait d'en tirer ?

Il me semble qu'*Empereur et Galiléen* devait alors

devenir un drame d'un genre analogue à celui des *Prétendants à la couronne* que le poète venait d'achever, extérieurement une suite de scènes frappant l'imagination, de tableaux pittoresques et saisissants, intérieurement un conflit entre deux principes. La forme était, comme dans l'œuvre précédente, celle du drame historique évoquant, selon la tradition encore vivace du romantisme, les splendeurs du passé. Le fond était, comme dans les *Prétendants*, une question d'un intérêt moderne.

Sous les dehors d'une action émouvante, les *Prétendants* avaient opposé la féodalité et la royauté, et montré le triomphe de cette dernière comme étant une forme de civilisation supérieure. De même *Empereur et Galiléen* devait, sous l'appareil d'une mise en scène éclatante et avec des péripéties dramatiques, raconter une autre victoire du progrès, celle du christianisme sur le paganisme.

L'auteur des *Guerriers à Helgeland* et des *Prétendants* avait prouvé combien il était habile à reconstituer le passé. Sous ce rapport, Ibsen ne fut pas inférieur à lui-même quand il composa *Empereur et Galiléen*. Son séjour à Rome lui facilita les recherches qu'il avait besoin de faire pour tracer un tableau fidèle de l'empire au IVᵉ siècle. Le vieux monde romain revivait à ses yeux dans les restes des anciens monuments. Il se plongea avec ardeur dans la lecture des historiens, étudia les œuvres de Julien lui-même et celles de ses contemporains chrétiens ou

païens. Un auteur qu'il suit pas à pas est Ammien Marcellin. Il lui emprunte non seulement le récit des principaux événements qui remplirent les règnes de Constance et de Julien, mais encore une multitude d'anecdotes et de détails familiers qui nous donnent une idée très précise de l'état des esprits et des mœurs de ce temps-là. Le récit que fait Julien de la bataille remportée par lui sur les Alamans à Strasbourg est la reproduction fidèle, par moments presque la traduction littérale de celui que donne Ammien Marcellin. Les songes de l'empereur, ses visions, les petits incidents dans lesquels il voit des présages de sa destinée, par exemple la chute du soldat qui l'aide à monter à cheval, le bouclier qui se brise et dont la poignée seule lui reste dans la main, la porte de la ville qui s'écroule en écrasant plusieurs hommes de l'armée, la chute du cheval Babylonios, la rencontre d'un lion monstrueux, tous ces traits ont été fournis à Ibsen par Ammien. L'épisode comique du coiffeur que Julien fait appeler et que, trompé par le costume éclatant du personnage, il prend pour un des hauts fonctionnaires de la cour, est raconté par l'historien latin. Il en est de même de la scène plaisante où un habitant d'Antioche accuse un de ses concitoyens d'avoir revêtu un costume de pourpre en dérision de l'autorité impériale, et où Julien ordonne au délateur de porter à celui qu'il dénonçait une paire de brodequins riches pour compléter le costume.

Des œuvres de Julien Ibsen a tiré les renseignements nécessaires pour décrire la psychologie de cette âme compliquée. L'idée qu'il nous donne de l'empereur n'est pas très favorable. La figure de Julien nous apparaît beaucoup moins sympathique dans le drame que dans le livre d'Ammien Marcellin, qui cependant ne cache pas les défauts de son maître, et que dans les ouvrages de la plupart des biographes modernes. Il semble que le Julien de l'histoire ait eu plus de grandeur. Si le poète l'a rapetissé, cela tient sans doute à ce que le pessimisme, clairvoyant pour les faiblesses et aveugle pour les qualités des hommes, dominait de plus en plus en lui; cela vient aussi de ce que, considérant le christianisme comme un progrès sur le paganisme, il ne pouvait montrer l'ennemi des chrétiens sous des couleurs très agréables ; cela tient peut-être enfin à ses idées sur l'histoire universelle dont j'aurai à parler plus tard, qui se modifièrent vers 1870, et d'après lesquelles Julien, formant un obstacle à la marche en avant de l'humanité, devait être considéré comme frappé d'impuissance et de folie. Dans la première partie du drame, Julien ne manque pas d'élévation ; il promet d'être, ce qu'il fut en réalité, un grand empereur ; mais plus le poète s'attarde à le dépeindre, plus il fait ressortir les petits côtés de sa nature; il développe longuement les critiques hasardées par Ammien Marcellin, et les ombres finissent par envahir tout le tableau.

S'il est contestable qu'Ibsen ait rendu exactement

le caractère de Julien, il faut admirer la fidélité avec laquelle il reproduit le langage de l'empereur. Ce qu'il y a de plus remarquable, ce n'est pas qu'une partie du rôle, surtout dans la seconde moitié du drame, soit une espèce de mosaïque de phrases à peu près textuellement traduites du *Misopogon*, de la correspondance et d'autres écrits de Julien. Le plus curieux, c'est de voir comment Ibsen a réussi à s'approprier le style de son héros, à imiter ces périodes tortueuses, mal équilibrées, embarrassées d'incidentes, menaçant de n'en pas finir, remplies des artifices de cette rhétorique qui était si florissante au IVe siècle avec les Libanius et les Priscus. « Gêné dans ses premiers mouvements, dit un traducteur des œuvres de Julien, par une contrainte despotique et soupçonneuse, qui arrête le développement régulier de son talent et qui réduit à la pédanterie un esprit incapable de subir le joug de l'ignorance, il se laisse aller, une fois libre, à une facilité verbeuse, à une intempérance de langue, à laquelle l'incertitude de son goût n'a pas toujours la force de mettre un frein. Alors la citation érudite remplace la science réelle et bien digérée, le brillanté et le chatoyant de l'antithèse suppléent à la vigueur solide des oppositions naturelles, et rarement le travail réfléchi de la retouche châtie et discipline les élans du premier jet (1). » On sent tous ces défauts dans les habiles

(1) Eugène Talbot, *Œuvres complètes de l'empereur Julien*, Paris, 1863.

pastiches d'Ibsen. Quand on songe à la langue simple, forte et sobre que le poète fait parler à ses personnages dans les *Guerriers à Helgeland*, on est stupéfait de le voir adopter ici une prose d'un caractère diamétralement opposé et l'on admire, non seulement sa merveilleuse aptitude à changer de style, mais encore ce sens historique et cette objectivité qui lui permettent de comprendre et de reconstituer une époque jusque dans ses moindres détails. Ce sont ces dons qui, appliqués plus tard à l'étude de la société contemporaine, ont fait d'Ibsen un des maîtres du réalisme.

Eclairé enfin par la lecture des Pères de l'Eglise, des agiographes et des historiens ecclésiastiques, Ibsen s'est rendu un compte très exact de l'état du christianisme au IVe siècle. Il est au courant des querelles des sectes et des discussions théologiques au milieu desquelles la religion nouvelle paraît sur le point de sombrer. Il connaît les luttes des ariens, des donatistes, des manichéens, des caïnites ; il sait qu'il y a beaucoup d'hypocrites qui n'ont embrassé la foi du Christ que pour complaire aux empereurs chrétiens Constantin et Constance. Mais il sait aussi avec quelle conviction ardente et quel courage intrépide la religion menacée par Julien est défendue par saint Grégoire de Nazianze dont il a lu les *Invectives*, avec quel charme et quelle pureté elle apparaît dans les écrits de saint Basile.

A tous ces documents que lui fournissaient les

contemporains, Ibsen a joint des événements de sa propre invention. Une vive imagination est venue au secours d'une érudition solide. Loin de s'en tenir strictement à l'histoire, le poète a librement arrangé les faits de manière à imprimer à l'action un mouvement dramatique, et il en a hardiment imaginé d'autres, quand il le fallait, pour rendre cette action plus palpitante. C'est ainsi qu'il a créé de toutes pièces le rôle d'Hélène, femme de Julien. Les historiens, que je sache, ne donnent sur cette princesse que fort peu de renseignements. Ammien Marcellin nous dit que, sœur de l'empereur Constance, elle avait dans l'impératrice Eusébie une cruelle ennemie, et il relate sa mort sans ajouter aucun détail. Ibsen fait d'Hélène une femme ambitieuse et débauchée, la maîtresse de Gallus, frère de Julien, recourant au crime pour faire disparaître la trace de ses fautes, et empoisonnée par l'ordre de Constance, de peur qu'elle ne donne un fils à Julien, promu à la dignité de César. Sous l'effet du poison, la malheureuse est prise d'un accès de délire dans lequel elle révèle devant Julien ses relations avec Gallus, oppose son amant grand et fort à son chétif époux, et accable celui-ci du plus profond mépris. La scène, émouvante au plus haut degré, est due tout entière à l'invention d'Ibsen. D'autres additions heureuses font qu'*Empereur et Galiléen* est beaucoup plus qu'une chronique disposée en scènes et en actes. C'est une création d'un esprit original et inventif. Cependant tous les faits ajoutés

par le poète sont rigoureusement conformes à la vraisemblance historique ; partout nous retrouvons les mœurs du temps de Julien. Les historiens qui connaissent le mieux cette époque seront forcés, je crois, d'admirer l'exactitude avec laquelle Ibsen la fait revivre. Comme reconstitution brillante et fidèle du passé, *Empereur et Galiléen* a les mêmes mérites que la *Salammbô* de Flaubert.

Examinons maintenant le conflit de principes qui est, comme dans les *Prétendants*, au fond du drame.

L'opposition du christianisme et du paganisme est un thème qu'ont fréquemment traité les poètes. Tout le monde en France sait par cœur le début de *Rolla* :

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait en un peuple de dieux ?

Les plus grands génies de l'Allemagne ont comparé les deux religions, non sans déplorer la disparition du monde ancien avec ses belles divinités et sa conception sereine de la vie. Gœthe et Heine sont franchement hostiles au christianisme. Schiller, dans une pièce célèbre, adresse aux dieux de la Grèce un adieu profondément triste. Au moment de la pleine maturité de son génie, il songeait à écrire un drame dont Julien l'Apostat aurait été le héros ; il priait Gœthe de lui envoyer de Weimar des livres qui se rapporteraient à ce sujet. Il est évident que, si Schiller avait exécuté son dessein, il aurait donné un beau rôle à Julien et glorifié en lui le défenseur

malheureux d'un culte qu'il regardait comme la source la plus pure de l'Art.

A l'encontre de ces poètes, Ibsen juge le monde grec plus en philosophe qu'en artiste. Il en considère surtout la valeur morale, et en cela le monde chrétien lui paraît beaucoup supérieur. Sans doute il y a beaucoup de mal à dire des chrétiens, tandis que le paganisme est séduisant par bien des côtés. La beauté du christianisme n'est ni dans la doctrine, ni dans les mœurs. Avant son abjuration, avant même d'être César, Julien demande à Basile : « Où est-il, le christianisme ? Chez l'empereur ou chez le César ? Leurs actions, je pense, crient assez haut : non ! non ! Est-il chez les puissants et chez les riches, chez ces débauchés, ces moitiés d'hommes de la cour qui joignent les mains sur leur ventre rebondi et murmurent : « Le fils de Dieu est-il sorti du néant ? » ou bien chez les gens cultivés qui se sont comme toi et moi abreuvés de beauté et de sagesse aux sources païennes ? La plupart de nos frères ne penchent-ils pas vers l'hérésie arienne, à laquelle l'empereur lui-même est si favorable ? Que dire de la foule en haillons, de tous ceux qui sévissent contre les temples, qui égorgent les païens et leurs familles ? Ha, ha ! Le font-ils pour l'amour du Christ ? Ils se battent après pour se disputer la succession de leurs victimes. Tu peux demander à Macrina s'il faut chercher le christianisme dans la solitude, en haut de la colonne où le saint se tient debout sur une jambe.

Ou dans les villes? Peut-être chez ces boulangers de Constantinople qui se sont récemment disputés à coups de poing sur la question de savoir si la Trinité se compose de trois personnes ou de trois hypostases ! — A qui parmi tous ces gens le Christ donnerait-il son approbation, s'il redescendait sur terre ? — Avance avec la lanterne de Diogène, Basile ! Jette la lumière dans ces ténèbres ! Où est le christianisme ? »

Un autre reproche que Julien adresse à la doctrine chrétienne, c'est de méconnaître toute une partie des besoins de l'être humain. Elle s'oppose à l'expansion de notre nature, elle réprime une foule de nos instincts, elle nous impose des lois contraires aux tendances qui nous sont innées, des lois arbitraires et tyranniques. C'est la négation du grand principe des anciens : *sequere naturam*. « Lorsque mon âme, s'écrie Julien, se ramassait dans une haine impétueuse et farouche contre le meurtrier de ma race, on me disait : aime tes ennemis ! Lorsque mon cœur altéré de beauté languissait et soupirait après les mœurs et les tableaux du monde grec disparu, la loi des chrétiens tombait sur moi et me disait : cherche ce qui seul est nécessaire. Quand je sentais les doux appétits de la chair et un désir de ceci ou de cela, le Dieu du renoncement me faisait reculer avec son commandement : meurs de ce côté pour vivre là-bas ! — Les choses humaines sont devenues illicites à partir du jour où le voyant de Galilée a saisi le

gouvernail du monde. Vivre, selon lui, c'est mourir. Aimer et haïr, c'est pécher. A-t-il donc transformé la chair et le sang de l'homme ? Ou bien l'homme attaché à la terre n'est-il pas resté ce qu'il était ? Ce qu'il y a de sain, ce qu'il y a de plus profond dans notre âme se révolte contre sa loi, et cependant nous devons vouloir, juste contre notre propre volonté. Nous devons, devons, devons ! »

En face de cette religion sombre et despotique, Julien vante les attraits du paganisme. Chaste et sobre lui-même, presque un ascète, il n'insiste pas sur la liberté que le culte ancien laissait aux sens. Ce qui le séduit, c'est que le paganisme est le triomphe de la nature ; c'est l'épanouissement de tout l'être humain, le libre déploiement de toutes nos forces, c'est l'abondance et la joie de la vie. C'est aussi l'union harmonieuse du monde, le commerce quotidien de l'homme avec la divinité qui se manifeste de mille manières, familière et souriante, et non terrible comme le Dieu des chrétiens. Julien a une dévotion particulière pour Cybèle et Bacchus qui représentent l'inépuisable fécondité et l'expansion joyeuse des forces naturelles. Mais son Dieu préféré, c'est Apollon, le Roi-soleil, principe d'harmonie et de lumière. Quand il s'enfonce dans l'Asie pour combattre les Perses, il se sent plus près de sa chère divinité. « Regardez vers l'Orient, dit-il à Basile et à Macrina, regardez vers l'Orient où rêve Hélios ! »

Le paganisme a enfanté des merveilles. Julien

célèbre en lui la religion du beau, la religion qui a inspiré de magnifiques œuvres d'art. A elle sont dues les fictions charmantes des poètes, les statues aux formes parfaites, les monuments aux lignes pures. C'est elle qui faisait sortir des temples des cortèges de jeunes gens couronnés de pampres et de jeunes filles qui se livraient à des danses gracieuses. C'est le paganisme qui a produit le poète immortel, Homère, dont les chants sublimes ont charmé Julien dès son enfance et dont il aime à mêler les vers à ses propres discours. Avec quel mépris, quand il pense à lui, Julien renvoie les chrétiens à la lecture de Mathieu et de Luc ! Au moment d'expirer, l'empereur a une vision suprême de la beauté grecque. « Beaux temples, murmure-t-il. Statues... Beaux jeunes gens couronnés de feuillage... jeunes filles qui dansent... Terre si belle, vie si belle... ô soleil, soleil, pourquoi m'as-tu trompé ? »

Enfin le paganisme a produit des philosophes et des sages dont la vie fut admirable. Julien a une vénération profonde pour Socrate, Platon, Diogène. Marc-Aurèle fut la vertu même assise sur le trône. Ces hommes, aux yeux de Julien, valent plus que les saints chrétiens.

En quoi donc, dès lors, Ibsen fait-il consister la supériorité du christianisme, supériorité que Julien lui-même sera obligé de reconnaître ?

Elle est dans la force que la persécution donne aux croyants. Le christianisme a dégénéré aussitôt qu'il

a triomphé et qu'il a joui de la protection impériale. Que l'ère des souffrances recommence, et il retrouvera sa pureté première. Ibsen a parlé dans les *Prétendants* des bienfaits de la douleur. Ces bienfaits, Julien va les faire éprouver au christianisme. La peur des persécutions détachera de l'Eglise les hypocrites et les dépravés. Ceux qui resteront fidèles deviendront des héros et ne reculeront pas devant la mort. Grégoire de Nazianze, qui avait eu plutôt des goûts profanes sous le règne de Constance, se fait prêtre lorsqu'il voit ses frères dans la détresse, et la conscience du danger qu'il court ne l'empêche pas d'aller dire en face à Julien les résultats inattendus des poursuites ordonnées par l'empereur. « J'ai seulement voulu te raconter, dit-il, que la nouvelle de tes sévérités est tombée comme un coup de foudre sur Césarée, sur Nazianze et sur les autres villes de la Cappadoce. Comment te dépeindre l'effet produit ? Nos discordes furent oubliées dans le danger commun. Beaucoup de membres malsains de l'Eglise firent défection ; mais dans beaucoup de cœurs indifférents la lumière du Seigneur s'alluma avec une clarté dont on n'avait aucune idée auparavant. »

L'évêque Maris se félicite, également devant l'empereur, d'une conversion plus éclatante encore. Il raconte que, vieux et aveugle, à la première nouvelle des dispositions de Julien, il a lâchement abandonné le troupeau qui lui était confié. « Mais maintenant, dit-il, je ne te crains plus, car maintenant le Christ

a pris pleine et entière possession de mon cœur : sa lumière et sa majesté se sont révélées à moi dans la détresse de l'Eglise. Tout le sang que tu répands, toutes les violences et toutes les injustices dont tu te rends coupable crient vers le ciel, et ces cris puissamment renvoyés retentissent à mes oreilles de pécheur, et j'aperçois dans la nuit qui couvre mes yeux la voie que je dois suivre. » Avec une audace dont jamais personne ne l'aurait cru capable, le prélat lance l'anathème à l'apostat et lui barre l'entrée d'un temple. Hilarion, presque un enfant, meurt en chantant. La douleur inspire au poète Apollinaris des hymnes exaltées. Cyrille, qui craignait de manquer de courage, est livré à d'atroces supplices ; les membres meurtris, il demande à paraître devant l'empereur. « Je te remercie, lui dit-il ; aucun homme ne m'a rendu un aussi grand service que toi », et il lui jette à la face des lambeaux de chair qu'il s'arrache.

Julien est terrifié de cette force du christianisme que la douleur réveille si inopinément. Il commence à sentir à présent combien cette religion est grande, puisqu'elle produit des martyrs. « Voyez les Galiléens, dit-il à ses courtisans. Ces hommes pourraient nous donner quelques leçons.... Vous vous nommez des disciples de Socrate, de Platon et de Diogène. Y a-t-il parmi vous quelqu'un qui pour l'amour de Platon irait joyeusement à la mort ? Notre Priscus sacrifierait-il sa main gauche pour Socrate ? Kytron se laisserait-il couper une oreille pour Diogène ? Vrai-

ment vous ne le feriez pas ! Je vous connais, sépul cres blanchis ! Sortez de mes yeux ! je ne peux pas me servir de vous. » Il découvre l'inanité du paganisme. Il voit que pour Libanius, son maître vénéré, la mythologie n'est qu'un tissu d'inventions ingénieuses, un répertoire de fleurs de rhétorique. Il surprend dans sa cour même le poète Héraclius en train de faire la caricature des dieux. Quand il veut organiser des fêtes et promener dans les rues le cortège de Bacchus, il est pris de dégoût à la vue des hommes demi-nus et des femmes fardées qui l'entourent, il sent qu'il ne peut ressusciter la beauté antique, parce que la foi aux dieux n'y est plus ; écœuré et comme souillé par un contact impur, il demande un bain. Il invite la population d'Antioche à un sacrifice solennel et l'engage à apporter des victimes. Qui trouve-t-il au rendez-vous ? Une foule railleuse et un vieux prêtre, le dernier serviteur de Cybèle, qui apporte dans un humble panier une oie, sa dernière. Devant son impuissance à restaurer le paganisme, le doute s'empare de lui ; sa foi dans les dieux chancelle. Il se sent défait dans ce duel qu'il a soutenu contre le Christ, et quand il tombe, percé d'une flèche dans les plaines du Tigre, il pousse le cri célèbre : « Tu as vaincu, Galiléen (1) ! »

(1) Ces mots n'ont pas été prononcés, mais ils auraient pu l'être, car ils expriment bien la conscience qu'avait Julien de son insuccès. V. Gaston Boissier, *La Fin du paganisme*, Paris, 1891.

Voilà, je m'imagine, quel était le dessin primitif du drame. La conclusion en eût été que Julien, voulant substituer par la force le paganisme au christianisme, n'a fait que consolider ce dernier. C'est là sans doute la portée qu'aurait eue l'œuvre, si elle avait été achevée immédiatement après les *Prétendants*. Mais pendant que le poète la laissait sur le métier, ses idées religieuses durent se transformer, ou bien, après avoir marqué la religion chrétienne comme un progrès sur la religion païenne, dans sa croyance à un progrès indéfini, il ne voulut plus à un moment donné se contenter d'enregistrer le résultat obtenu, mais indiquer la nouvelle étape à parcourir. Ibsen, dont le héros Brand « sait à peine s'il est chrétien » et prédit que tous les dogmes périront, ne pouvait plus faire d'une apologie du christianisme la conclusion dernière de son œuvre. Une conception nouvelle fut superposée au thème initial. Au-dessus du christianisme victorieux plana l'annonce d'une religion qui le supplanterait dans les temps à venir.

« Je crois, disait un jour Ibsen dans un banquet à Stockholm, que la doctrine scientifique de l'évolution peut s'appliquer aussi aux facteurs de la vie intellectuelle.

« Je crois que bientôt viendra un temps où l'idée politique et l'idée sociale cesseront d'exister sous leur forme actuelle et que des deux naîtra une unité qui renfermera les conditions du bonheur des hommes.

« Je crois que poésie, philosophie et religion se fondront en une nouvelle catégorie, en une nouvelle puissance de vie dont nous ne pouvons d'ailleurs, nous autres, à l'heure où nous vivons, nous faire une idée bien nette.

« On a dit de moi en maintes occasions que je suis un pessimiste. Oui, je le suis, en ce sens que je ne crois pas à l'éternité des idéals humains.

« Mais je suis également un optimiste, en ce sens que je crois à la possibilité de perpétuer et de développer les idéals.

« Avec plus de précision, je crois que les idéals de notre temps, en disparaissant, ont tendance à devenir ce que dans mon drame *Empereur et Galiléen* j'ai désigné sous le nom de « troisième règne. »

Le philosophe Maxime est le prophète de cette religion de l'avenir. C'est un mystique au savoir profond, qui entretient commerce avec les esprits et les ombres et qui a des clartés surnaturelles. Julien lui demande qui des deux triomphera, de l'empereur ou du Galiléen, du représentant de la doctrine qui veut les hommes heureux sur terre, ou du législateur farouche qui exige le renoncement et la souffrance.

« Tous les deux disparaîtront, répond Maxime, l'empereur et le Galiléen.

JULIEN. — Disparaîtront ? tous les deux ?

MAXIME. — Tous les deux. Est-ce de notre temps, ou dans des centaines d'années, je ne sais ; mais cela arrivera, quand viendra le vrai maître.

Julien. — Et qui est le vrai maître?

Maxime. — Lui qui absorbera aussi bien l'empereur que le Galiléen.

Julien. — Tu expliques l'énigme par une autre encore plus obscure.

Maxime. — Ecoute-moi, ami et frère en sagesse. Je dis qu'ils disparaîtront tous les deux, mais non pas qu'ils périront. Est-ce que l'enfant ne disparaît pas dans l'adolescent, et l'adolescent dans l'homme? Mais ni l'enfant ni l'adolescent ne périssent. Et toi, mon bien-aimé disciple, as-tu oublié notre entretien à Ephèse au sujet des trois règnes?

Julien. — Ah! Maxime, des années se sont passées depuis. Parle.

Maxime. — Tu sais que je n'ai jamais approuvé ce que tu as entrepris comme empereur. Tu as voulu ramener l'adolescent à l'enfance. Le règne de la chair est absorbé par le règne de l'esprit. Mais le règne de l'esprit n'est pas le terme final, pas plus que ne l'est l'adolescence. Tu as voulu empêcher l'adolescent de grandir, l'empêcher de devenir homme. Oh! insensé, qui as tiré l'épée contre ce qui doit venir, contre le troisième règne où doit commander le Maître à deux faces!

Julien. — Et ce Maître... ?

Maxime. — Les Juifs ont un nom pour lui. Ils l'appellent le Messie, et l'attendent.

Julien (lentement et gravement). — Le Messie ? — Ni empereur, ni Rédempteur ?

MAXIME. — Les deux en un seul et un seul dans les deux.

JULIEN. — Empereur-Dieu ; — Dieu-Empereur. Empereur dans le règne de l'esprit, et Dieu dans le règne de la chair.

MAXIME. — C'est là le troisième règne, Julien.

JULIEN. — Oui, Maxime, voilà le troisième règne. »

La prophétie, comme toutes les prophéties, est entourée de nuages. Comme le disait Ibsen au banquet de Stockholm, nous ne pouvons nous faire une idée nette de cette synthèse à laquelle doit aboutir l'humanité. N'est-ce pas d'ailleurs un caractère de tout progrès, de ne pouvoir être exactement déterminé d'avance ? Toute amélioration dont on se rend un compte très précis est bien près d'être réalisée. L'avenir que nous souhaitons ne peut être pour nous qu'un objet d'aspirations confuses.

Une idée cependant qui paraît ressortir avec assez de force du rôle de Maxime et de quelques scènes, c'est que dans la religion future les relations avec les esprits, autrement dit le spiritisme, tiendront une certaine place. Il y a dans *Empereur et Galiléen* des évocations d'ombres et des communications étranges entre des personnages éloignés les uns des autres qui ne paraissent pas être de pures fictions poétiques, mais témoigner d'une croyance d'Ibsen à certains agents merveilleux, à l'on ne sait quels liens invisibles qui réunissent les âmes à travers l'espace et le temps. Il ne semble pas que

le mystère soit banni de la religion de l'avenir.

Des présages recueillis au cours de ses pratiques occultes ont fait croire à Maxime que le destin a désigné Julien comme le fondateur du troisième règne. Pourquoi le prince ne remplit-il pas cette mission ? Comment tombe-t-il dans l'erreur de vouloir restaurer le passé, lui qui devrait ouvrir les voies de l'avenir ? — Pour répondre à cette question, Ibsen entreprend une étude minutieuse de l'âme de Julien et consacre une grande partie du drame à une analyse psychologique qui doit nous expliquer les motifs de cet égarement.

Le malheur veut qu'au lieu de servir la cause du progrès, Julien soit amené à ne servir que son propre intérêt. Il a découvert, nous l'avons vu, les points faibles du christianisme. Mais bientôt, s'il combat cette religion, ce n'est plus au nom de la liberté humaine et de la vérité, c'est pour des raisons personnelles. Il a d'abord à se venger du christianisme, parce que Constance, qui a persécuté sa famille, était chrétien, parce qu'Hélène, sa femme qui l'a si indignement trompé, était chrétienne. Quand il apprend les crimes de cette perverse créature, il s'en prend au Christ et s'écrie dans un transport de rage : « Galiléen ! » — Une autre passion qui l'égare, c'est l'orgueil. Au temps où il n'a pas encore perdu la foi, il a conscience d'être trop sensible à la louange, et il supplie Dieu de lui donner la vertu d'humilité. Il rêve d'être « l'Achille de l'esprit », de

briller dans les écoles de déclamation, d'éblouir un auditoire par sa science et son éloquence, de faire pâlir la gloire du grand Libanius. Celui-ci connaît son défaut ; il le séduit par d'habiles flatteries et prépare ainsi sa rupture avec les chrétiens. C'est par vanité qu'il abandonne la recherche de la vérité, jadis si ardente chez lui que, lointain ancêtre de Faust, il s'était livré à la magie sous la direction de Maxime. En effet, il lui semble que ses écrits, qu'il annonce toujours avec ostentation, ne souffrent pas de réplique ; grisé par sa propre rhétorique, il écrase de son dédain ceux qui ne pensent pas comme lui. C'est la vanité qui le rend si favorable au paganisme, car c'est aux païens seuls qu'il peut faire accepter sa prétention d'être d'une nature supérieure à celle du commun des mortels ; les chrétiens se voilent la face à la pensée sacrilège qu'il a de se faire honorer comme un dieu ; il n'y a que le Panthéon païen qui lui ouvre ses portes hospitalières.

Enfin, devenu empereur, ce n'est pas à préparer l'avenir entrevu dans les songes de Maxime qu'il emploie sa puissance. Son ambition est égoïste. Préparer le règne de ce Maître qui doit être à la fois le souverain de la chair et de l'esprit, l'Empereur-Dieu, c'est, pour lui, étendre sa propre domination aussi bien sur les corps que sur les intelligences. Il veut jouir d'un pouvoir temporel et spirituel sans limites.

C'est ainsi que Julien a été infidèle à sa vocation.

Son activité n'a jamais été désintéressée. Au lieu de travailler à la grande œuvre dont il eût été digne d'être chargé, il en a retardé l'accomplissement, parce qu'il n'a songé qu'à sa propre personne. Un apôtre doit se sacrifier à sa mission. Julien n'a pas eu l'esprit de sacrifice.

Ici nous touchons au thème que le poète a développé dans *Brand.* L'énergique pasteur a poursuivi avec une sublime abnégation le but qui lui avait été assigné par Dieu ; il a triomphé de tous les obstacles intérieurs et extérieurs qu'il rencontrait. Julien au contraire est l'esclave de ses passions. Il est de la race de ces hommes qui ont des désirs violents, mais une volonté faible. Il ressemble à Skule qui voulait être roi et à Peer Gynt qui rêvait d'être empereur sans avoir la force de transformer leur désir en réalité. Nous voilà donc ramenés à la doctrine de l'énergie volontaire.

Cette doctrine a subi chez Ibsen, depuis *Brand*, une transformation profonde. Il est probable que le changement s'est opéré sous l'influence des philosophes anglais et allemands, particulièrement de Schopenhauer, dans les dernières années consacrées par le poète à la composition d'*Empereur et Galiléen*, à un moment où le drame proprement dit était déjà, sinon écrit, du moins achevé dans sa pensée. La théorie nouvelle est moins intimement mêlée à l'action ; on dirait que les scènes où elle est exposée et que les dernières lignes de l'œuvre qui la résument ont été ajoutées après coup.

Déjà dans *Brand* Ibsen avait considéré les causes qui restreignent le libre arbitre, entre autres l'hérédité, l'éducation, les mauvais exemples. Néanmoins sa théorie était demeurée celle d'un idéaliste croyant à l'indépendance de la volonté. Dans *Empereur et Galiléen*, il se montre au contraire le disciple des positivistes; il donne une importance prépondérante aux multiples facteurs qui dirigent l'activité humaine ; il a abouti au déterminisme. Cette évolution philosophique allant de l'idéalisme au positivisme se produisait dans son esprit parallèlement avec l'évolution esthétique qui transformait le romantique en réaliste.

Mais la volonté individuelle, résultat de mille motifs et mobiles, est elle-même subordonnée à la volonté universelle, le *Weltwille* de Schopenhauer. Seulement, au lieu de partager le pessimisme du philosophe allemand, Ibsen fait profession d'optimisme en affirmant que cette fatalité qui régit le monde conduit les hommes au progrès, à la lumière, à la liberté. L'individu est soumis à toutes sortes de contraintes, mais l'humanité se dégage peu à peu de tous ses liens. « Je crois, dit Maxime, à la libre nécessité... Alors que le chaos roulait dans l'immensité vide et effrayante, et que Jéhovah était seul, le jour où, selon les vieux livres judaïques, il étendit sa main et sépara la lumière des ténèbres, l'eau de la terre, ce jour-là le grand Dieu créateur fut au faîte de sa puissance. Mais avec les hommes la volonté

naquit sur terre. Et les hommes, les animaux, les arbres et les herbes se perpétuèrent d'après des lois éternelles, et d'après des lois éternelles toutes les étoiles cheminent dans l'espace céleste. Jéhovah s'en est-il repenti ? Les vieilles légendes de tous les peuples parlent d'un créateur qui se repent. Il a mis dans le monde la loi de conservation. Trop tard, le repentir ! La création *veut* se conserver et elle se conservera. »

Les ombres évoquées par Maxime dans un banquet magique parlent d'une destinée inéluctable imposée par la loi du monde à chaque individu. « Pourquoi ai-je été créé, demande Julien à l'une d'elles ?

LA VOIX. — Pour servir l'esprit...

JULIEN. — Quel est mon rôle ?

LA VOIX. — Tu dois fonder le règne.

JULIEN. — Quel règne ?

LA VOIX. — Le règne.

JULIEN. — Et par quel chemin ?

LA VOIX. — Par celui de la liberté.

JULIEN. — Achève ! Quel est le chemin de la liberté ?

LA VOIX. — Le chemin de la nécessité.

JULIEN. — Et par quel pouvoir ?

LA VOIX. — Par la volonté.

JULIEN. — Que dois-je vouloir ?

LA VOIX. — Ce qu'il faut que tu veuilles. »

L'ombre de Caïn dit que sa destinée a été le crime. Il a voulu ce qu'il a été obligé de vouloir. Puis appa-

raît l'ombre de Judas Iscariote qui a eu pour mission de pousser dans la splendeur le char du monde dont il était la douzième roue. Lui aussi n'a voulu que parce qu'il a été contraint de vouloir.

Les deux maudits sont les victimes de la volonté universelle. Le mal est nécessaire, parce que le bien en sort. Sans les crimes de Caïn et de Judas, deux grands progrès n'auraient pas été accomplis; il n'y aurait pas eu la loi de Moïse, ni le triomphe du Christ. Ils méritent donc notre pitié et même notre reconnaissance plutôt que notre haine. Julien sera une troisième victime qui se joindra à eux. Comme eux il a été désigné par la fatalité pour faire le mal. Comme eux il a obéi à la contrainte irrésistible de sa nature qui lui dictait son rôle. Il a voulu ce qu'il a été forcé de vouloir de par les décrets mystérieux qui règlent la marche de l'humanité. Comme la mort d'Abel et comme la trahison au jardin des Oliviers, les erreurs de Julien amèneront un nouveau progrès.

Resté avec Basile et Macrina auprès de la dépouille du prince que les courtisans abandonnent aussitôt pour aller acclamer Jovien, son successeur chrétien, Maxime prononce de graves paroles qui expriment la philosophie de cette intéressante existence.

« La volonté universelle, dit-il, aura à rendre compte de l'âme de Julien.

MACRINA... Ne raille point; bien que tu aies certainement aimé ce mort.....

MAXIME (s'approchant du corps). — Je l'ai aimé et égaré. — Non, ce n'est pas moi ! Egaré comme Caïn, égaré comme Judas. — Votre Dieu est un Dieu prodigue, Galiléens ! Il lui faut beaucoup d'âmes. Ce n'était donc pas toi non plus cette fois le vrai libérateur, ô victime de la nécessité ? A quoi bon vivre ? Tout n'est qu'illusion et vanité. Vouloir, c'est être obligé de vouloir. Oh ! mon bien-aimé, tous les signes m'ont trompé, tous les présages étaient à double entente, et c'est pourquoi je voyais en toi celui qui concilierait les deux règnes. Le troisième règne viendra ! L'esprit de l'homme réclamera son héritage, et alors on allumera des sacrifices expiatoires pour toi et pour les deux convives au banquet.. »

Basile voit dans Julien un magnifique instrument du Très-Haut, un fléau envoyé, non pour tuer, mais pour relever, et Macrina termine en disant : « Ame humaine trompée, s'il fallait que tu te trompasses, il t'en sera certainement fait un mérite en ce grand jour où le Tout-Puissant viendra sur la nue pour juger les morts qui vivent et les vivants qui sont morts. »

Empereur et Galiléen risque d'être apprécié sévèrement. Bien des lecteurs se plaindront sans doute de la longueur démesurée de l'œuvre qui se divise en deux parties, chacune de cinq actes très remplis ; ils sentiront les vains efforts qu'il semble que le poëte ait faits pour se rendre maître d'une matière qui le débordait ; il leur sera difficile de découvrir

de l'unité dans cette vaste composition. Habitués à la concision par Ibsen lui-même, ils lui reprocheront de ne pas avoir assez condensé les analyses psychologiques, d'avoir trop abondamment reproduit le verbiage fastidieux de Julien. Par contre, ils lui en voudront de n'avoir pas toujours développé suffisamment sa propre pensée, ils s'irriteront de nombreuses obscurités. Une lecture répétée et approfondie modifie la première impression; on aperçoit des beautés qui avaient échappé d'abord; on devient attentif à une foule de détails heureux, et l'on finit, malgré des parties qui restent enveloppées d'ombre, par éprouver quelque plaisir à suivre le poète dans ses rêveries métaphysiques. Il ne faut pas prononcer, à première vue, sur *Empereur et Galiléen* ce jugement sommaire que Julien se permet dans l'un de ses écrits et qu'Ibsen rapporte : « J'ai lu, j'ai compris et j'ai condamné. »

TROISIÈME PARTIE

LES DRAMES MODERNES

CHAPITRE PREMIER.

LE RÉALISME D'IBSEN.

Ibsen a jusqu'ici représenté l'Art se dégageant des formes brillantes et vides du romantisme et cherchant un aliment substantiel dans les méditations philosophiques. L'étape qu'il vient d'achever est celle qu'ont parcourue plusieurs talents distingués, tant en France qu'à l'étranger, lorsque, dans la décadence de la poésie romantique, ils cherchèrent des voies nouvelles par delà les plaines arides où s'établissait l'école du bon sens. L'auteur norvégien se trouvait dans cet état d'esprit d'où étaient sortis la *Seraphita* de Balzac, l'*Ahasverus* d'Edgard Quinet, la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert, la *Vie de Jésus* de Renan.

Le contact avec la philosophie imprima une direction nouvelle à la littérature du XIXe siècle, comme il l'avait fait à toutes les grandes époques. Descartes eut des disciples dans tous les écrivains français du XVIIe siècle. Le panthéisme de Spinoza inspira Gœthe, l'idéalisme de Kant Schiller. Le romantisme allemand a ses origines dans les systèmes de Fichte et de Schelling. La philosophie du XIXe siècle engendra l'esthétique réaliste.

Empereur et Galiléen nous montre Ibsen imbu des doctrines de Schopenhauer. La théorie du *Weltwille*, du déterminisme universel, et sans doute aussi l'étude de quelques contemporains de Schopenhauer, des membres de la gauche hégélienne qui aboutissaient au matérialisme, entre autres de Louis Feuerbach, prédisposaient le poète à suivre un autre courant, d'origine différente, mais tendant au même but, qui, venu d'Angleterre, avait traversé la France et se répandait peu à peu dans le Nord de l'Europe. Le positivisme anglais avait triomphé en France des doctrines spiritualistes grâce à l'active et intelligente propagande de Taine. Les principes de critique littéraire que Taine déduisait du système de Stuart Mill étaient les bases de l'esthétique réaliste ; la célèbre étude sur Balzac, qui fut le manifeste de la nouvelle école, comme la préface de *Cromwell* avait été celui de l'école romantique, était un corollaire de la philosophie positiviste. Les idées de Stuart Mill et de Taine furent introduites en Danemark et défendues

avec autant d'énergie que de talent par un tout jeune écrivain, M. Georges Brandes. Grâce à elles, il y eut vers 1870 comme un réveil de la littérature scandinave. On sentit qu'il fallait rompre complètement avec le passé romantique; les meilleurs esprits se recueillirent dans l'attente de formes nouvelles du Beau que ferait naître le triomphe de la Science. Le poète romantique par excellence, Bjœrnson, arrêta net sa production, et ne se remit à écrire qu'après avoir lu une masse d'ouvrages qui lui apprenaient les récentes conquêtes de la pensée moderne, depuis les livres de Darwin jusqu'aux études de Charcot. Chez Ibsen qui, malgré son isolement à Rome, restait attaché à sa patrie par une trame de liens délicats et puissants, qui d'ailleurs a toujours été l'esprit le plus accessible aux idées nouvelles et qui entretenait un commerce de lettres avec M. Georges Brandes, l'évolution, préparée par les philosophes allemands, fut rapide, et l'on peut dire qu'il fut l'un des premiers créateurs du théâtre réaliste.

Des dispositions particulières facilitaient chez Ibsen, il ne faut pas l'oublier, la victoire de l'esthétique positiviste. Il était Norvégien, et en cette qualité il devait joindre, ainsi que je l'ai dit, à un goût très vif pour les jeux de l'imagination, celui de la vérité exacte. Il avait étudié la médecine ; chez lui, comme chez Flaubert qui s'était destiné d'abord à la même carrière, ces études avaient développé le don de l'observation précise et la tendance à donner

des explications physiologiques de beaucoup d'actions humaines. Enfin il avait eu à lutter contre la misère. Les poètes pauvres sont moins portés à l'idéalisme que ceux qui n'ont jamais souffert de la faim ; aucun voile doré ne leur a caché le véritable aspect des choses. Des jours où il ne mangeait pas, même un idéaliste forcené comme Jean-Paul gardait des souvenirs qu'il racontait dans des tableaux de genre d'une minutieuse précision.

Ce sont ces dispositions particulières qui avaient fait écrire des drames modernes à Ibsen, même avant que l'action des doctrines positivistes eût fini de transformer son talent. Il y a dans son théâtre deux pièces qui peuvent être considérées comme des œuvres de transition. Elles n'ont plus rien de romantique, car ce sont les mœurs contemporaines qu'elles représentent avec un très grand souci de la vérité, mais elles n'ont pas encore les caractères distinctifs des œuvres réalistes proprement dites. La première, l'*Union de la Jeunesse*, est une comédie d'intrigue ; elle est par conséquent bien éloignée du type simple que nous réclamons aujourd'hui. On y voit avec regret un esprit vigoureux préférer aux voies larges et sûres de la vérité les labyrinthes d'une action laborieusement arrangée à la façon de Scribe. La seconde, les *Soutiens de la société*, serait plutôt écrite dans la manière d'Emile Augier ; l'observation est profonde, l'action émouvante, mais on y sent par endroits, surtout vers la fin, quelque chose

d'artificiel et d'apprêté dont notre époque ne veut plus. Ce n'est qu'avec *Maison de poupée* qu'Ibsen commence à être un réaliste digne de ce nom ; avec les *Revenants*, il l'est tout à fait.

Les drames réalistes d'Ibsen me paraissent avoir les principaux caractères que les théoriciens de l'école voudraient voir dominer sur la scène, et ils ont le mérite de répondre à d'autres exigences encore.

Premièrement Ibsen tient compte de toutes les circonstances extérieures où se meuvent les personnages. Il décrit avec un soin méticuleux le milieu dans lequel ils vivent. Chacune de ses pièces est précédée d'une notice qui règle la mise en scène jusque dans ses derniers détails. Il n'y a rien de puéril à cela. La nature inanimée est associée à l'action, elle joue son rôle muet. Les stores sont baissés au premier acte des *Soutiens de la Société* ; comme la salle où ils sont réunis, l'esprit des personnages est fermé au grand jour, et le spectateur a extrêmement vive cette impression de ténèbres morales qui enveloppent la société fondée sur le mensonge. La pluie tombe pendant les trois actes des *Revenants*. Comme nous comprenons, sous ce ciel bas et gris, l'ennui qui paralyse Oswald Alving et son frénétique désir de mener une vie joyeuse à la lumière éclatante du soleil ! On ne s'imagine pas Nora avec un salon autre que celui que le poète lui donne ; c'est bien la cage qu'il faut à cette alouette par moments

si grave. Avec des accessoires insignifiants Ibsen obtient des effets intenses. Dans *Maison de poupée*, il nous intéresse avec une épingle à cheveux trouvée dans une boîte aux lettres. Les meubles ont une voix chez lui ; ils trahissent la vie de ceux qui les possèdent. Le décor n'a rien de théâtral ; en harmonie parfaite avec l'esprit de la pièce, il est en quelque sorte inséparable des personnages.

Leur physionomie extérieure est dessinée avec le même soin. Le poète laisse très peu de liberté aux acteurs pour la création des rôles. Il indique le plus souvent le costume qu'ils auront à porter, et ces descriptions sont assez minutieuses. Il attache de l'importance à la coupe d'une redingote, à la forme d'un chapeau, à la couleur des gants. Les signalements sont plus précis que ceux que portent maints passeports ou permis de chasse ; jamais il ne dira : « signes particuliers — néant. » Les acteurs doivent avoir souvent beaucoup de peine pour se conformer à ses prescriptions et pour se faire, comme on dit en argot, « la tête de l'emploi ». Nous sommes prévenus que le menuisier Engstrand a la jambe gauche plus courte que l'autre et, sous le pied, une semelle de bois. Avec le temps Ibsen déterminera de plus en plus exactement l'aspect qu'il veut donner à chaque personnage. Voici sous quels traits il exige dans son dernier drame, *Hedda Gabler*, qu'un acteur se montre au public : « Eilert Lœvborg entre par l'antichambre. Il est élancé et maigre ; du même âge

que Tesman, mais paraît plus vieux et quelque peu usé. Les cheveux et la barbe sont d'un brun noir, le visage allongé, pâle, avec quelques taches de rousseur sur les pommettes. Il porte un élégant costume de ville noir, tout neuf. Des gants foncés et un chapeau haut de forme à la main... » On sent que lorsque Ibsen composait ces personnages, il avait devant les yeux des individus qu'il avait examinés à la loupe de la tête aux pieds. Il a noté leurs gestes, leurs attitudes, leurs tics, et il a rendu tous ces traits avec une scrupuleuse exactitude.

A l'intérieur de la machine humaine, il nous montre, conformément aux doctrines réalistes, les faits d'ordre physiologique qui la règlent. Il donne à l'hérédité l'importance qui convient. La destinée de beaucoup de ses personnages est expliquée par des antécédents observés dans leur famille. L'hérédité est dans les *Revenants* la base même du drame. Elle détermine l'action comme la fatalité dans les tragédies grecques. Oswald Alving souffre d'un mal physique que lui a légué son père mort dans la débauche et il porte en lui le germe des mêmes vices. En vain sa mère prend les plus grandes précautions pour l'empêcher de ressembler à un si triste modèle. Elle n'arrive pas à conjurer les *revenants*, c'est-à-dire les instincts du père qui se réveillent dans le fils, ni la catastrophe terrible à laquelle aboutit la maladie du jeune homme. *Maison de poupée* met en scène un autre malheureux dont le sang est empoisonné et

qu'une mort prochaine attend. « Mon épine dorsale, la pauvre innocente, dit le docteur Rank, doit souffrir à cause de la joyeuse vie qu'a menée mon père quand il était lieutenant. » Dans le *Canard sauvage*, une ophthalmie fait reconnaître que la petite Hedwige n'est pas la fille du photographe Ekdal dont elle porte le nom, mais du vieux négociant Werle, menacé de cécité comme elle. Beaucoup de traits de caractères sont représentés comme des effets de causes physiques. Si le docteur Stockmann, dans *Un ennemi du peuple*, est de si joyeuse humeur, cela tient en grande partie aux succulents rôtis et aux punchs qu'il se fait servir. Son grincheux de frère est affligé d'une gastrite. La « dame de la mer », Ellida Wangel, est atteinte d'une maladie nerveuse qu'elle essaie de combattre par des bains multipliés. Son cas est un véritable cas pathologique, et c'est une de ses crises qui forme le nœud du drame.

Tout en reconnaissant la puissance des agents physiques, des nerfs et du tempérament, Ibsen accorde une vie propre à l'âme. Ce physiologiste est en même temps un profond psychologue. L'homme n'est pas chez lui, comme dans les romans de Zola, un être matériel, simple, soumis à des passions élémentaires. C'est un être compliqué dans lequel des forces actives s'allient ou résistent aux dispositions purement animales, où la volonté se révolte contre la fatalité du milieu, où l'esprit maintient ses droits. L'essence de beaucoup de personnages d'Ibsen est la vie intellec-

tuelle; d'autres ont un caractère moral qu'ils ont façonné eux-mêmes, en dépit de l'action contraire des circonstances extérieures et des prédispositions physiques. C'est ainsi que dans la femme que beaucoup de livres, à commencer par l'*Amour* de Michelet, représentent comme une malade irresponsable, esclave de son organisme, jouet de ses nerfs, Ibsen se plaît à montrer à la fois une intelligence très développée et une grande force de résistance contre les dangers qui menacent sa liberté. Hedwige Ekdal est un modèle de grâce et de pureté au sein d'une famille avilie. Nora, que l'on traite comme une linotte, révèle une énergie farouche au moment où elle abandonne son mari et ses enfants. Vingt ans passés dans une servitude abjecte n'ont pu entamer l'âme fière de Mme Alving.

En général on peut diviser les personnages d'Ibsen en deux catégories, ceux où domine l'élément moral, la vie de l'âme, et ceux où la bête l'emporte. Les premiers sont pour la plupart les porte-paroles qui soutiennent les théories chères au poète; ils se distinguent par un esprit éclairé et par la passion de l'indépendance. Les seconds sont soumis à leurs instincts, à leurs appétits, aux habitudes du milieu où ils vivent. Les uns ont leur origine première dans le cerveau du poète; les autres sont directement pris dans la réalité. A ceux-là, c'est lui qui donne la vie; ceux-ci, c'est la vie qui les lui donne. Mais les uns et les autres sont des existences com-

plètes. Les premiers ne sont pas des abstractions qui obtiennent à grand'peine une enveloppe matérielle. Ce ne sont pas des types artificiellement composés, mais des individualités complexes dont la vie intense se manifeste par une variété de mouvements tant de l'âme que du corps. De même les autres ont quelque chose de plus que des nerfs et du sang. Ces malheureux qui sont atteints d'un ramollissement du cerveau ou de la moelle épinière sont un artiste et un savant dont l'intelligence, avant de s'éteindre, jette de vives clartés. Cette névrosée d'Ellida Wangel est à sa manière une idéaliste qui combat pour son indépendance. Même dans ces natures inférieures qui semblent dépendre tout entières d'instincts bestiaux et être réduites à l'existence de la brute, nous découvrons quelques germes ou quelques restes de conscience, quelques lueurs de sens moral, quelque vague notion de dignité perdue, ou bien aussi une volonté bien décidée à faire le mal et, comme chez Régine Engstrand, la fille du crapuleux ivrogne des *Revenants*, un mépris raisonné pour le devoir et l'honnêteté. C'est grâce à ce mélange d'analyses psychologiques et d'observations physiologiques, c'est en nous montrant partout l'âme intimement unie au corps, qu'Ibsen crée des personnalités entières, et il les rend singulièrement vivantes par une abondance de détails précis, de menus faits, de traits rapides et saisissants.

On peut même se demander si ces études de carac-

tères ne sont pas trop fines pour la scène. Il y a ce qu'on appelle les lois de l'optique théâtrale qui veulent que pour la peinture des personnages, comme pour les décors, on préfère la brosse au pinceau. On veut laisser au roman, — et encore est-ce la spécialité de quelques romanciers, — le soin de décrire les complications et les subtilités de l'âme humaine. Les grandes figures de notre théâtre classique conservent quelque chose du masque grec aux traits grossis, aux lignes presque exagérément accusées. L'homme a une passion dominante devant laquelle tout le reste de son être disparaît. L'art d'Ibsen est entièrement opposé à cette tradition. Il ne me semble pas que ce soit un tort. Shakespeare ne met-il pas en scène, lui aussi, des individualités ondoyantes et diverses, au lieu de types fixes et réduits à des éléments simples? Il y a là une conception très large du personnage dramatique. C'est une méthode fondée sur la nature même, et qui a déjà donné maints chefs-d'œuvre aux scènes étrangères.

L'étude exacte et complète des caractères a pour résultats chez Ibsen, comme chez tous les auteurs qui ont le souci de reproduire fidèlement la nature, de donner à l'action un développement logique et continu. Zola prétend qu'il écrit ses romans sans en avoir tracé le plan d'avance ; les événements qu'il raconte découlent nécessairement de prémisses une fois posées ; ce n'est pas l'auteur qui mène le roman, c'est le roman qui mène l'auteur. Le poète drama-

tique ne peut pas se laisser aller de même ; il faut qu'il combine un plan. Mais chez Ibsen la vérité est si rigoureusement observée qu'on ne sent point l'art avec lequel il la présente. Les situations sont si bien déterminées que leur enchaînement semble forcé. On dirait des expériences de physique ou de chimie, qui, les différents facteurs étant mis en présence, s'achèvent selon des lois inéluctables. On ne découvre point d'intervention arbitraire de l'auteur. La donnée première étant établie, les péripéties paraissent en dériver sans qu'on puisse rien y changer. Dans l'*Union de la Jeunesse* et les *Soutiens de la société*, on sent par moments le métier. Il y a dans ces pièces des surprises et des coups de théâtre, mais dans les drames suivants il est rare que des incidents imprévus surviennent. Il n'y a pas de brusques secousses ; les scènes sont si étroitement liées les unes aux autres que le poète ne se donne pas la peine de les séparer et de les numéroter ; c'est un même développement qui se poursuit sans interruption. Même d'un acte à l'autre il n'y a pas de solution de continuité. Les entr'actes ne sont que des instants de repos accordés aux spectateurs ; rarement le décor change. Aussi la plupart des pièces donnent-elles l'impression d'œuvres très solidement agencées, d'une unité compacte, et dont aucune partie n'est superflue. Par ces déductions rigoureuses elles ont de grandes analogies avec nos tragédies françaises du XVIIe siècle dont elles diffèrent tant en ce qui concerne la

composition des personnages. Des deux parts c'est la même logique serrée et implacable, la même répugnance pour les incidents qui couperaient la trame de l'action et distrairaient l'attention du spectateur. Si nos classiques aiment mieux raconter les événements que les exposer aux regards, Ibsen de même exclut de la plupart de ses pièces un certain nombre de faits que d'autres auteurs se seraient empressés de mettre sur la scène. Très souvent tout un drame s'est déjà joué avant qu'il fasse commencer le sien, et c'est le premier qui est le plus mouvementé. Ibsen borne alors sa tâche à tirer les conséquences des événements antérieurs, et à en montrer le contrecoup sur la conduite de ses personnages. Les *Revenants* ne sont en quelque sorte que la conclusion, le dernier acte d'une tragédie qui a duré vingt ans ; ils la rappellent non dans de longs récits, mais par les souvenirs qu'elle a laissés dans les âmes et même dans les corps de ceux qui en sont les victimes, et ils la prolongent jusqu'à l'horrible catastrophe qui en est la suite inévitable. Les *Revenants* sont, sous une forme réaliste et moderne, un type de l'art classique, c'est-à-dire un modèle de logique et d'unité.

Les livres qui racontent fidèlement la vie ne sont jamais gais. Parce qu'il est réaliste, Ibsen est pessimiste. Ce pessimisme n'a rien d'affecté ; il n'est pas, comme chez certains écrivains, un parti pris de ne représenter l'humanité que dans sa laideur. C'est la tristesse sincère et irrémédiable d'un homme qui

connaît l'existence et qui a sondé les misères de la nature humaine. C'est une tristesse qui augmente à mesure que le poète avance en âge. Il aurait des raisons personnelles de trouver le monde bien fait, puisqu'il y a conquis le bien-être et la gloire. Mais les années ne font que lui enlever ses dernières illusions sur la valeur morale de l'homme. L'expérience de la vie le confirme dans cette opinion désolante que les infirmités de l'âme sont incurables et que le vice, la bêtise, le mensonge continueront à triompher dans le monde.

Enfin Ibsen est réaliste par son style. Un langage réaliste n'est pas nécessairement un langage grossier. La hardiesse du poète ne consiste pas à rechercher des expressions ordurières. Je ne crois pas que dans tout son théâtre il se rencontre un seul mot qui ne puisse s'employer en bonne compagnie. En France, les brutalités des écrivains naturalistes sont le plus souvent des bravades, des exagérations que l'on se permet pour accentuer davantage la réaction contre les écoles opposées. Ibsen, dont les pièces ne sont pas des manifestes littéraires, évite ces excès, sans que la vérité des peintures souffre de sa décence. Quand le menuisier Engstrand propose à sa fille d'ouvrir dans un port de mer une maison hospitalière où les marins trouveront bon gîte, bon souper... et surtout le reste, il n'emploie pas le terme officiel, et Régine, qui le comprend tout de même, ne l'apostrophe pas d'un qualificatif spécial de la

langue verte. La scène n'en est pas moins osée ni moins vraie dans toutes ses parties. Ce que recherche Ibsen, c'est d'approprier le langage au caractère et à la condition de chaque personnage. Il a horreur de toute rhétorique conventionnelle. Ses pièces ne sont pas *écrites*. On y parle comme on parle dans la vie, les gens du peuple une langue familière et pittoresque, variée selon le tempérament de chacun, les gens cultivés s'expriment avec plus de correction, mais avec non moins de naturel. Les phrases sont le plus souvent courtes, hachées, incomplètes comme dans la vie courante, avec des inversions et des tournures qui choqueraient dans la langue étudiée des livres. Quelquefois nous entendons des périodes savamment construites, dont les expressions sont choisies et le ton oratoire : c'est un pasteur qui porte dans le monde les habitudes de la chaire ; il pérore en tout lieu. Les tirades ne manquent pas, mais ce n'est pas le poète qui les lance. Elles sont débitées ici par un démagogue à l'éloquence naturellement déclamatoire, là par des personnes chez qui une émotion violente éclate en un flot abondant de paroles ; ailleurs ce sont des discours entiers préparés d'avance. Il n'y a pas dans les pièces d'Ibsen, comme dans les pièces de Dumas fils, de ces développements brillants, de ces airs de bravoure, véritables *pages* travaillées et châtiées, dans lesquels c'est l'auteur lui-même qui s'adresse au public et se substitue pour un moment aux personnages. Quand Ibsen

charge les siens d'exprimer ses théories, ils le font dans leur langue à eux, sans sortir de leurs rôles.

Quelque prononcés que soient ses goûts réalistes, un poète dramatique ne peut se borner à copier la nature. Il n'est pas un simple greffier qui enregistre des documents humains. Quelque horreur qu'il ait pour les artifices du métier, il y a un métier qu'il faut qu'il connaisse. La réalité ne peut pas nous être présentée au théâtre en morceaux bruts, en « tranches »; il faut qu'on nous la montre en un artistique assemblage. Modernisant le mot d'Horace, *ut pictura poesis*, on veut que la littérature soit une photographie. Sans doute elle doit être une reproduction exacte, mais il ne faut pas oublier que le photographe choisit son point de vue, qu'il attend l'éclairage propice, qu'il fait prendre aux personnes les poses les plus avantageuses. Si même la photographie n'est pas un travail purement mécanique, une œuvre d'art doit être autre chose qu'un coin de la nature exactement observé. Le poète, et surtout le poète dramatique, n'est pas un spectateur passif, mais un metteur en œuvre qui sait façonner la matière recueillie.

J'ai dit que, grâce à l'étude approfondie et complète des personnages, grâce à leur description totale, les drames d'Ibsen forment un tout compact dont toutes les parties sont rivées les unes aux autres. Mais pour obtenir cette unité et cet enchaînement des scènes, les peintures, quelque complètes qu'elles

soient, ne suffisent pas. Dans la multitude des traits qui s'offrent au regard de l'observateur, il faut choisir et mettre en relief ceux qui ont le plus d'importance pour le développement de l'action ; il faut quelquefois noter dès le début certains détails qui auront quelque effet sur la suite des événements. C'est ce qu'on appelle l'art des préparations. Ibsen le possède pleinement. Loin de jeter pêle-mêle sur la scène tous les documents que l'observation lui fournit ou de charger ses tableaux de détails encombrants, il insiste sur ceux dont dépendra la marche du drame, il les marque du doigt. C'est grâce à ces précautions qu'il achève de donner à ses pièces une allure régulière sans saccades et sans soubresauts, qu'on n'y rencontre pas de péripétie insuffisamment motivée, ni de solution qui surprenne.

L'intervention de la personne du poète a lieu d'une autre manière encore. A ses tableaux de mœurs Ibsen mêle la discussion de questions morales; tous ses drames reposent sur une thèse. Les esthéticiens du réalisme sont formellement opposés à ce qu'on introduise une thèse dans une œuvre d'art, et ils en veulent beaucoup à Dumas fils de n'avoir fait que cela. L'exemple d'Ibsen démontre victorieusement qu'un auteur dramatique peut exprimer les idées qui lui sont chères sans préjudice pour l'objectivité de l'œuvre. N'y a-t-il donc que les passions qui agitent l'homme, et sont-elles l'unique sujet dont le théâtre ait le droit de s'occuper? Pourquoi ne représente-

rait-il pas aussi bien les conflits des idées que les conflits des passions, la vie de l'esprit aussi bien que la vie du cœur et des sens ? Les discussions sur des questions politiques, sociales, religieuses, remplissent une grande partie de notre existence ; elles sont souvent l'origine de haines farouches. Pourquoi rien de ce monde de la pensée parfois si chargé d'orages ne pénétrerait-il sur la scène ? Et puis la vie a-t-elle un sens, ou n'est-elle qu'une succession de phénomènes vides dont il soit impossible de tirer une leçon ? Pourquoi le poète dramatique ne nous montrerait-il pas l'enseignement dans ces portions de vie humaine qu'il livre à nos regards ? Ce que nous avons le droit de lui défendre, c'est de nous importuner par une prédication indiscrète, c'est de nous fatiguer pour nous imposer ses idées. Ibsen évite ces défauts. Il sait se détacher même des personnages qui incarnent ses pensées les plus intimes ; il leur donne une physionomie concrète, une existence indépendante, et la leçon morale jaillit du cours de leur vie sans que le poète nous pousse à tout moment du coude pour nous la faire écouter. Avec Ibsen on n'est pas au sermon, mais en plein théâtre, ou pour mieux dire, en plein dans la vie.

Dumas fils a fait l'apologie du « théâtre utile ». Voici un argument qu'on pourrait y ajouter et qui devrait rendre les réalistes moins sévères pour cette conception du drame : c'est que le drame à thèse est tout à fait conforme à l'esprit de la philosophie dont

le réalisme est issu. Le positivisme a pour conséquence une théorie utilitaire de l'art ; il s'oppose au système de Kant qui fait de l'art un jeu libre de l'esprit. Stuart Mill aurait sans doute donné son entière approbation à un théâtre comme celui d'Ibsen qui, fondé sur une observation scientifique, renferme de précieux éléments d'éducation morale.

La thèse admise, on ne voit pas ce qui manquerait à Ibsen pour remplir le programme de réforme dramatique que Zola formule en ces termes :

« J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. J'attends qu'on nous débarrasse des personnages fictifs, de ces symboles convenus de la vertu et du vice qui n'ont aucune valeur comme documents humains. J'attends que les milieux déterminent les personnages, et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. J'attends qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte, plus de coup de baguette magique, changeant d'une minute à l'autre les choses et les êtres. J'attends qu'on ne nous conte plus des histoires inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations justes par des incidents romanesques, dont l'effet est de détruire même les bonnes parties d'une pièce. J'attends qu'on abandonne les recettes connues, les formules lasses de servir, les larmes, les rires faciles. J'attends qu'une

œuvre dramatique, débarrassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments, ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches (1). »

(1) Zola, *Le Roman expérimental*, p.142 et 143.

CHAPITRE II.

L'UNION DE LA JEUNESSE.

Nous sommes en Norvège, dans le voisinage d'une petite ville, le 17 mai, jour de la fête nationale. Dans un parc ouvert au public par M. le chambellan Bratsberg, sous des arbres où se balancent des lampions, une tribune est dressée ; un orateur termine un discours patriotique en invitant ses concitoyens à crier avec lui : « Vive la liberté ! Vive la Constitution ! » Les uns acclament, les autres sifflent.

Ce début de la comédie qui ouvre la série des pièces modernes d'Ibsen est vif et frappant. Après les drames historiques, après les drames philosophiques dont l'action se passe à une époque un peu vague, nous éprouvons un plaisir véritable à voir sur la scène des hommes de notre temps, des types que nous coudoyons dans la rue, des incidents auxquels nous avons été souvent mêlés. Nous saluons avec joie cet art nouveau qui nous présente, au lieu des tableaux du temps passé, des mœurs qui sont les nôtres.

L'orateur est Lundestad, le député du district.

C'est un vieux bonhomme, agriculteur de son état. Il s'est fait élire pour la première fois, il y a quelque vingt ans, comme candidat libéral, et depuis ce temps on continue à voter pour lui par habitude. Mais le libéralisme n'est chez lui qu'une étiquette ; il n'est que dans les phrases banales qui glorifient la belle Constitution de 1814. Lundestad n'est pas un homme de progrès. Tout ce qu'il recommande à ses auditeurs, c'est de tenir ferme aux libertés que leurs pères ont conquises et de les transmettre intactes à leurs enfants. Il ne lui vient pas à l'esprit d'en souhaiter de nouvelles. Depuis qu'il est député, il prononce périodiquement le même discours au 17 mai, sans jamais signaler un abus ni proposer une réforme. Pour lui la Norvège dans la seconde moitié du siècle est restée ce qu'elle était en 1814. Au fond ses idées politiques ne diffèrent en rien de celles du chambellan Bratsberg, une des autorités du parti conservateur, avec lequel il est d'ailleurs très lié. En France il siégerait au Sénat, au centre gauche.

Personnellement (car Ibsen décrit l'homme moral inséparable de l'homme politique) Lundestad est un caractère faible. Bien qu'il aime à parler de son dévouement à la chose publique et qu'il gémisse de la lourde tâche que ses concitoyens imposent à ses vieilles épaules, il tient infiniment à son mandat, il est prêt à toutes les concessions pour conserver la faveur populaire. Lundestad est le même person-

nage que le bailli de *Brand*, toujours disposé à s'incliner devant la majorité. Conservateur tant que le pays reste attaché aux anciennes traditions, il se hâte de frayer avec le parti des jeunes, lorsque ceux-ci paraissent devoir l'emporter.

Bratsberg, l'aristocrate, a droit, comme homme, à la plus haute estime. Il est l'héritier d'une fortune honorablement acquise et d'un nom partout respecté. Sa probité est inflexible. Quand un homme d'affaires lui propose de l'associer à une entreprise suspecte d'où il y a un gros bénéfice à retirer, il montre la porte à l'insolent. A la nouvelle que son fils qui est dans le commerce a, dans un moment de gêne, commis un faux, il tombe évanoui, mais il refuse d'intervenir pour sauver le faussaire, et dit : « La loi poursuivra le coupable ». Il y a du Brutus en lui. Sa porte est rigoureusement fermée aux gens d'une réputation équivoque. Absolu dans ses principes et d'une grande franchise, il n'oublie cependant jamais qu'il est homme du monde ; il a horreur des termes grossiers et des violences de langage ; même dans un accès de vive indignation il se retient ; il ne lance une expression flétrissante à la face de l'agitateur Stensgaard qu'après l'avoir arrêtée maintes fois au bout de sa langue. Son savoir-vivre et son tact sont parfaits.

Son grave défaut est d'avoir l'esprit inaccessible aux idées modernes ; c'est d'être conservateur. Il ne joue pas précisément un rôle politique, il n'est

pas le défenseur d'un programme réactionnaire. Il est conservateur par tempérament, jusqu'à la moelle des os. Il ne comprend pas que le temps marche et que les mœurs changent. « Je considère ma situation dans ce pays, dit-il, comme la considérait mon père... » — « Mais voilà trente ans, est-on obligé de lui faire observer, que Monsieur votre père est mort. » Dans sa pensée, son fils devait, comme il l'avait fait lui-même, faire son droit et vivre ensuite de ses rentes. Il le désapprouve sévèrement d'être entré dans le commerce. Son fils avait *de quoi* vivre, dit-il, sans se préoccuper *en vue de quoi* vivrait le jeune homme. Si celui-ci tombe en faillite, le père n'en est pas tout à fait irresponsable : dans son aristocratique dédain pour le vil négoce, il n'a jamais cherché à conseiller son fils, il l'a abandonné à lui-même, se contentant de lui faire l'éloge de la probité, au lieu de lui montrer par son exemple comment on la maintient intacte dans le mouvement des affaires. Ne comprenant pas que l'homme vive en vue d'un but, il le comprend bien moins encore de la femme. Il adore sa belle-fille, mais il la considère comme un enfant à qui il ne faut point parler de choses sérieuses : aussi, lorsque la jeune femme, en apprenant la ruine de son mari, s'irrite de ce qu'on l'a toujours tenue à l'écart de toutes les entreprises et refuse de s'associer dans le malheur à la vie de celui qui se passait de son concours quand tout allait bien, le vieux chambellan stupéfait

ne parvient pas à s'expliquer cette révolte, et demande si ces paroles ont un sens. Bratsberg est un homme figé dans les vieilles traditions, un survivant d'un autre âge.

En face des conservateurs et des libéraux à l'eau de rose se lève un parti avancé. Ce sont les « nouvelles couches » qui aspirent au pouvoir. De principes, ces espèces de radicaux n'en ont pas plus qu'un Lundestad. Aucun idéal politique. C'est une coalition d'appétits, de convoitises et de rancunes qui se déchaîne contre l'ordre de choses établi. Ces gens ont toujours à la bouche les grands mots de liberté, d'égalité et de volonté nationale : pur charlatanisme d'ambitieux et d'affamés qui voudraient se dissimuler à eux-mêmes leurs vrais sentiments. Qui distinguons-nous dans la bande ? Voici Monsen, fils d'un ancien domestique de Bratsberg, un tripoteur d'affaires véreuses, qui s'est enrichi dans des spéculations malpropres et fait sonner insolemment les écus qu'il a volés. Les gens honnêtes ne mettent pas les pieds chez lui. Méprisé par Bratsberg, il le déteste cordialement. Il voudrait, par le prestige de l'argent, acquérir dans le pays l'autorité que le chambellan doit à sa probité et au renom de sa famille. Il dénigre Lundestad, car il rêve de le remplacer comme député. Puis vient le fils Monsen, un gros lourdaud, à l'intelligence épaisse, qui, après avoir été longtemps étudiant, s'est essayé comme peintre et a fini par s'établir ingénieur civil. Rendu

célèbre par un pont qu'il a construit et qui s'est effondré bientôt après, on ne lui confie plus de travaux. Il espère que, si ses amis arrivent au pouvoir, il rentrera au service public. Après le raté, le déclassé. Aslaksen a été envoyé à l'Université par un protecteur de jeunes talents; la ruine de son bienfaiteur a arrêté ses études au bout d'une année. Devenu imprimeur, il gagnerait de quoi vivre, avec une feuille de chou qui raconte les menus faits de la localité, des histoires de chiens écrasés, si la maladie ne jetait la misère chez lui : sa femme se meurt de la poitrine, sa fille est folle, et alors il noie son chagrin dans l'eau-de-vie. Il a une rancune terrible contre les riches, parce qu'il fut un jour où il s'asseyait à leur table. Aigri par le malheur, par l'esclavage où le tiennent une foule de gens de qui dépend son sort, il est le type du prolétaire hargneux qui veut rompre sa chaîne et faire bombance à son tour. On sent comme un premier grondement de menaces socialistes dans la réponse qu'il fait chez Bratsberg où on lui dit d'attendre, pour parler à un invité du chambellan, la fin d'un repas dont les odeurs lui font venir l'eau à la bouche : « Soit, je veux attendre que mon heure arrive. »

Tous ces mécontents vont se grouper autour d'un meneur, Stensgaard, et former sous sa direction une ligue qu'ils appelleront « l'Union de la Jeunesse ». La figure de Stensgaard est d'une composition magistrale; Ibsen n'en créera pas beaucoup qui soient

à la fois plus neuves et plus vivantes. C'est un avocat parti de très bas et qui a l'ambition de s'élever aux plus hautes charges. « Son père, nous dit-on, était un homme taré, un chenapan, un rien qui vaille, un petit revendeur qui en même temps prêtait de l'argent sur gages; ou plutôt c'était la femme qui dirigeait la boutique. Elle était une créature grossière, la figure la moins féminine qui puisse se voir; elle menait son mari à la baguette; de cœur, de sentiment, pas de trace. Et c'est dans ce milieu que Stensgaard a grandi. » L'individu ne manque pas de talent; il a fait de brillantes études, il est éloquent et spirituel. Mais les dons de l'intelligence ne rachètent pas le manque d'éducation première; sa vulgarité native perce à tout moment. A son aise dans une tribune, il commet, dans le monde, bévue sur bévue, et se fait donner une leçon de savoir-vivre par Bratsberg dès les premiers mots qu'il échange avec lui. Ses discours produisent de l'effet, mais le chambellan les déclare terriblement grossiers. Quand Aslaksen les imprime dans son journal en soulignant les injures, il se trouve que le texte est souligné presque en entier. En même temps ce rustre est sensible aux charmes de la haute société; il s'aperçoit de ce qu'il y a de noble et de séduisant dans le grand monde; le parfum de la bonne compagnie le grise. Il lui suffit d'avoir été invité chez les Bratsberg pour mépriser aussitôt les parvenus, à commencer par son ami Monsen, chez qui, dit-il,

ça sent le mauvais tabac, dont la fortune semble consister en billets de banque crasseux, tandis que celle du chambellan a l'éclat pur du métal. Il singe les manières aristocratiques de Bratsberg, et lui emprunte des expressions qu'il trouve distinguées.

Stensgaard n'a aucune conviction politique. Son attitude n'est motivée que par des raisons purement personnelles. Il n'a qu'un désir : parvenir ; les moyens lui sont indifférents ; il veut être député, peu lui importe avec quel programme. Sa première visite dans le pays a été pour Bratsberg, le conservateur. N'ayant pas été reçu, il se rejette de dépit du côté de Monsen. Ce Monsen a une fille qui sera riche ; Stensgaard songe aussitôt à l'épouser, car, selon la loi norvégienne, il a besoin d'être propriétaire pour être éligible. Le soir du 17 mai, la colère qu'il a contre Bratsberg, attisée par une mauvaise langue, Daniel Heire, éclate dans une apostrophe violente qu'il lance à l'adresse du chambellan. Il se pose en révolutionnaire ; il adjure ses auditeurs de secouer le joug de la tyrannie, de rompre avec les vieilles traditions, et il les invite à fonder « l'Union de la Jeunesse » en vue de mettre une fin au despotisme des riches. Le plaisant de l'histoire (et c'est là une satire amusante de la phraséologie des orateurs populaires), c'est que ce discours est conçu en termes très vagues, et que Bratsberg, trompé d'ailleurs par sa fille qui craint de le voir trop cruellement blessé, le croit dirigé contre Monsen ; tou-

ché de ces bons sentiments, il invite Stensgaard à dîner ! Le fougueux radical s'imagine qu'on a peur de lui, qu'on recherche son alliance ; il ne sait pas que le chambellan s'est mépris sur le sens de son discours ; il accepte l'invitation. C'est là qu'ébloui par un luxe solide, et subjugué par les belles manières de la famille, il se sent plein de mépris pour ce tripoteur de Monsen et songe à épouser la fille de Bratsberg. La belle-fille du chambellan lui plairait davantage, mais elle est mariée, et à quoi lui servirait, dit-il naïvement, d'être amoureux d'une femme mariée ? Il est donc prêt à faire volte-face et à conclure un pacte avec le parti conservateur. « L'Union de la Jeunesse », qui le soutient, est « fondée sur des bases assez larges » pour que, créée contre les réactionnaires, elle puisse être retournée contre les libéraux. Pour effacer le passé, il fait à Bratsberg ses excuses de l'avoir insulté, lui apprenant par là même qu'il l'avait fait. Mais il a une si haute opinion de lui-même qu'il ne croit pas possible que le chambellan lui garde rancune, et il vient lui demander la main de sa fille, comme si rien ne s'était passé. S'il renonce vite à ce nouveau projet et revient du côté des libéraux, c'est que la faillite du fils Bratsberg menace d'entraîner la ruine de la famille. Il reprend alors ses assiduités auprès de Mlle Monsen et va redevenir le candidat de l'opposition, lorsqu'on apprend tout à coup que Monsen a fait banqueroute. Stensgaard court alors après un troisième lièvre

une riche veuve, la cabaretière Mme Rundholm, lui donnerait volontiers avec son cœur et sa main un gros sac d'écus. Mais il finit par se casser le cou à ce jeu compliqué ; les trois mariages manquent, et, avec eux, s'envole l'espoir de siéger prochainement à la Chambre.

Vu seulement sous cet aspect, le personnage de Stensgaard serait trop déplaisant pour qu'on pût le supporter à la scène. Ibsen, avec un art infini, a su le rendre intéressant. Ce qui sauve Stensgaard à nos yeux, ce sont sa franchise et sa naïveté. Il n'y a rien en lui de l'intrigant sournois ; Bratsberg lui-même, au moment où il est le plus irrité contre lui, ne peut s'empêcher de dire que la sincérité de cet aventurier lui plaît. Stensgaard ne cache pas son but ; il avoue qu'il a une ambition effrénée et qu'il ne reculera devant rien pour la satisfaire. Cette ambition, très naïvement il la croit légitime, il s'imagine être né pour de grandes choses ; il remercie Dieu de lui avoir donné une intelligence supérieure ; il se tient pour obligé de faire valoir ses éminentes facultés. Il n'y a aucune perfidie dans ses infidélités successives aux différents partis ; elles ne sont pas calculées longtemps à l'avance ; c'est subitement qu'il change de direction, selon les brusques variations des circonstances. Il est l'esclave de sa passion qui le force à se précipiter sur les meilleures chances de réussir ; il a presque l'irresponsabilité de la girouette qui va du côté où le vent

la pousse. Il ne rougit pas de sa versatilité; il lui paraît tout naturel qu'on abandonne une ligne de conduite quand on s'aperçoit qu'elle ne mène pas au but, et tous ces sentiments, il les exprime avec l'ingénuité d'un enfant. Ce n'est pas un cynique, c'est un inconscier[1].

De quel côté vont dans ces querelles des partis les préférences d'Ibsen ? Le plus sympathique des personnages de premier plan est sans contredit Bratsberg ; mais Ibsen laisse bien voir qu'il condamne absolument l'immobilité conservatrice. D'autre part il flétrit trop cruellement les libéraux pour qu'on puisse le soupçonner d'être de leurs amis. Cette impartialité serait-elle seulement le pouvoir qu'a l'artiste de dominer ses tendances personnelles et de saisir la réalité sous son vrai jour ? En aucune façon. Si le poète évite de prendre position dans la lutte, c'est que réellement il y est indifférent. Son point de vue est celui que représentent Daniel Heire et le docteur Fjeldbo. « Personnellement, dit le vieil atrabilaire, ça m'est complètement égal qu'ils envoient à la Chambre le libéral Pierre ou le conservateur Paul. » Entre les uns et les autres Ibsen ne voit pas de différence ; on n'est libéral et même révolutionnaire que jusqu'au jour où l'on a son siège à la Chambre ou un portefeuille ministériel. Une fois leur ambition satisfaite, les hommes d'opposition deviennent des hommes de gouvernement. Ibsen cite un mot de Napoléon : « Les

ambigus sont le bois dont on fait les hommes politiques. » Stensgaard est le type de ces gens qui, par la souplesse de leurs convictions, obtiennent le pouvoir et renient alors leur passé. Dans *l'Union de la Jeunesse*, Ibsen reprend les attaques qu'il avait dirigées contre le parti de l'opposition, dix-huit ans auparavant, dans sa parodie de *Norma*. Comme en 1851, il accuse les libéraux de manquer de caractère, et à cause de cela il leur préfère encore les conservateurs qui, s'ils ont l'esprit borné, tiennent du moins à leurs idées.

Et quand même les libéraux seraient fidèles à leur programme, que valent après tout ces réformes dont ils se disent partisans ? Que voit-on sortir du tapage des discussions parlementaires ? La montagne en travail enfante une souris. Les résultats obtenus sont insignifiants ; on débat des questions d'intérêt secondaire, on travaille à des perfectionnements à peine appréciables. Mais la société ne subit aucune transformation profonde ; aucun idéal nouveau n'apparaît. Une lettre écrite en décembre 1870 nous explique ce dédain qu'Ibsen affiche, dans *l'Union de la Jeunesse*, à l'égard du gouvernement représentatif : « Tout ce dont nous vivons jusqu'à présent, ce ne sont que les miettes tombées du grand banquet de la révolution au siècle dernier, et cette nourriture, nous l'avons assez longtemps remâchée... Liberté, égalité, fraternité ne sont plus les mêmes choses qu'au temps de la guillotine. Voilà ce que les poli-

ticiens ne veulent pas comprendre, et c'est pour cela que je les hais. Ces hommes ne veulent que des révolutions partielles, extérieures, politiques. Mais ce ne sont là que des bagatelles. Ce dont il s'agit, c'est la révolte de l'esprit humain (1) ».

C'est un non-sens, selon Ibsen, que cette liberté que le vieux Lundestad recommande de transmettre intacte à la postérité. Une lettre de février 1871 nous explique la pensée du poète à ce sujet. « Le combat pour la liberté, écrit Ibsen, n'est pas autre chose que la conquête perpétuelle et vivante de l'idée de liberté. Celui qui possède la liberté autrement que comme une chose à laquelle il aspire, celui-là la possède morte et sans âme ; car la liberté a précisément ceci de particulier que, pendant que nous cherchons à nous l'approprier, l'idée s'en fait de plus en plus large. Si par conséquent dans le combat quelqu'un s'arrête et s'écrie : « Maintenant je la tiens ! » il démontre par là même qu'il l'a perdue. Cet arrêt, cette vie qui cesse à un degré déterminé de liberté, voilà ce qui caractérise nos États (2). »

Une autre raison de demeurer indifférent à ces querelles est donnée par le docteur Fjeldbo : c'est qu'elles n'ont qu'un intérêt local. Elles n'ont aucun contre-coup dans le monde ; ce sont des tempêtes dans un verre d'eau. Stensgaard, dans un accès d'en-

(1) Georg. Brandes, *Moderne Geister*, p. 431.
(2) *Ibid.*, p. 435.

thousiasme, parle d'un ouragan que sa voix déchaînera sur la terre et qui emportera les couronnes et les sceptres des rois. « Tu dis que tu veux être la voix, lui répond Fjeldbo. Bon ! Mais où veux-tu être la voix ? Ici dans la commune ? Et quel sera l'écho qui répandra la tempête ? » Souvenons-nous que Brand se posait une question semblable. Quand il se sentait appelé à secouer les hommes de leur torpeur, il se demandait si le coin de Norvège où il prêchait n'était pas un champ trop borné pour son activité. Un reproche que le poète adressait à son pays, c'est de s'être isolé, notamment en 1864, du reste de l'Europe, et de s'être laissé oublier par sa faute. La Norvège ne comptait plus comme nation ; elle restait entièrement à l'écart du mouvement de la politique générale ; c'était une quantité négligeable et négligée. Qu'importaient dès lors les idées qui triompheraient dans ce pays perdu ? L'élection des libéraux ou des conservateurs n'a pas plus de conséquence qu'une nomination de garde champêtre dans un village. L'imprimeur Aslaksen a pour tic de parler à tout moment des questions locales qui sont tout pour lui. Pour tous les Norvégiens, comme pour Aslaksen, tout se ramène à des questions locales.

La grande valeur de l'*Union de la Jeunesse* consiste, outre le choix d'un sujet plein d'actualité, dans la peinture tout à fait remarquable des principaux caractères. Après les figures que nous connaissons

déjà et qui sont toutes dessinées de main de maître, il faut louer encore celles du grincheux Daniel Heire et de la cabaretière Mme Rundholm. Daniel Heire est certainement une des créations les plus heureuses du théâtre d'Ibsen et l'un des types les plus amusants qui aient jamais paru sur la scène. C'est un vieux propriétaire ruiné qui se venge de ses déboires en disant du mal de tout le monde. Au temps de sa splendeur, il recherchait les jeunes gens bien doués, mais pauvres, et les faisait étudier à ses frais ; aujourd'hui il se console en distillant du venin. Personne n'échappe à ses méchancetés : il accuse Bratsberg de l'avoir volé ; en Monsen il humilie le parvenu ; devant le fils Monsen, il raconte l'histoire du pont écroulé ; devant Aslaksen, il parle d'études universitaires. Cet homme est la terreur de tous ceux qu'il aborde ; à tout moment il décoche une malice imprévue ; les phrases les plus inoffensives se terminent subitement par un trait cruel. Cependant on ne peut pas le haïr. Il déchire les gens en tout temps, mais surtout en leur présence ; il a le mérite de la franchise. Pour ce qui est de son signalement physique, on nous apprend seulement qu'il est myope ; mais toute sa personne se présente très nette et très vivante à nos yeux. Il semble que nous entendions le rire aigrelet qui accompagne chacune de ses mordantes épigrammes ; nous avons sa voix dans l'oreille ; sans que l'auteur nous le dise, ce mauvais bonhomme a l'accent traînant et nasillard.

De même nous nous faisons de Mme Rundholm une idée très précise. Ce doit être une plantureuse et très accorte personne, une veuve dont les charmes sont, quoiqu'un peu mûrs, parfaitement conservés. Le cœur de l'excellente femme est resté jeune ; elle a vraiment besoin d'aimer un nouveau mari. Le séduisant Stensgaard ferait joliment son affaire ; elle le couve de ses regards attendris. Mais quand le volage lui échappe, elle se décide, sans trop de peine, à épouser ce lourdaud de Monsen fils : un homme est toujours un homme.

Les autres personnages sont moins réussis. Le docteur Fjeldbo est le raisonneur sans physionomie individuelle. Le fils Bratsberg, dont le rôle est pourtant assez considérable, est également une figure assez vague. Sa femme Selma n'est qu'esquissée ; plus tard Ibsen développera ce caractère et en fera Nora, l'héroïne de *Maison de poupée*. Deux personnages de jeunes filles sont parfaitement incolores.

Ce qu'il y a de plus défectueux dans *l'Union de la Jeunesse*, c'est la marche de l'action. Les deux premiers actes sont excellents ; la comédie s'annonce comme une très bonne comédie de mœurs. Mais dès le troisième acte l'intrigue se complique ; les incidents se multiplient, les épisodes s'accumulent. Voici l'histoire du faux commis par le jeune Bratsberg, puis celle de sa faillite ; voici la révolte de Selma, qui est tout un drame en raccourci. Il faut un effort d'attention pour suivre Stensgaard dans ses

combinaisons politiques et matrimoniales. Vient ensuite la banqueroute de Monsen ; on nous montre les chemins détournés que prend son fils pour obtenir la main de Mme Rundholm ; une substitution de lettres assez péniblement amenée fait que c'est l'ingénieur, et non Stensgaard, qui épouse la veuve. Ibsen ne réussit pas à faire rentrer d'une façon naturelle tous ces événements dans le plan de sa pièce. Il passe souvent de l'un à l'autre avec un embarras visible ; parfois une scène est arbitrairement interrompue, et une transition forcée amène un développement nouveau. Dans les trois derniers actes, une influence funeste se fait sentir : c'est celle de Scribe que nous avons déjà signalée dans *Dame Ingerd d'Œstraat*. *L'Union de la Jeunesse* est heureusement la dernière pièce où Ibsen suit les traces du faiseur français. Il comprit que le vaudeville à imbroglio n'était pas son affaire ; il se mit à rechercher un art sérieux et simple.

L'importance historique de l'*Union de la Jeunesse* est très grande. C'est avec cette comédie que fut inauguré le théâtre moderne en Norvège. Les tempêtes qui troublèrent les premières représentations, malgré l'impartialité politique observée par l'auteur, furent la preuve qu'Ibsen avait pris la réalité sur le vif. Le retentissement qu'eut la pièce stimula de nouveau la verve de Bjœrnson qui se recueillait depuis plusieurs années. Rompant définitivement avec le genre romantique, Bjœrnson porta sur la scène,

selon l'exemple d'Ibsen, des tableaux de la vie contemporaine. Les deux premières pièces qu'il écrivit dans la manière nouvelle se rattachent directement à l'*Union de la Jeunesse*. Ce n'est pas seulement la forme dramatique, c'en est l'idée même qui est empruntée à la comédie d'Ibsen. *Une faillite* est inspirée par l'histoire de la faillite d'Erik Bratsberg. *Le Rédacteur* nous fait pénétrer dans ce monde du journalisme dont l'imprimeur Aslaksen, au cours d'une scène très amusante, nous expose les misères. Il s'engage dès lors entre les deux poètes une rivalité qui eut les résultats les plus heureux pour la scène norvégienne. Chacun suivit son génie propre, mais tous deux avaient la passion de la vérité.

CHAPITRE III.

LES SOUTIENS DE LA SOCIÉTÉ.

Tartufe n'est pas mort. « Molière, écrit Dumas fils, n'a pas osé tout vous dire en son temps : Orgon ne s'est pas montré assez vite, Elmire a eu un enfant de son hôte (1). » La race s'est multipliée ; le monde est encombré des « petits-fils et des petites-filles de ce bâtard d'une bourgeoise et d'un faux dévot. » Cette engeance a envahi tous les pays, la Norvège comme les autres. Ibsen l'a vue à l'œuvre ; il aurait manqué à sa vocation, s'il ne l'avait flétrie.

La religion n'est plus un masque aussi avantageux qu'autrefois. Bien au contraire il y aurait plutôt des faux impies. L'hypocrisie a pris d'autres formes qu'au XVIIe siècle. Une des plus répandues, ce sont les protestations de dévouement à l'intérêt public sous lesquelles se cache le plus parfait égoïsme. Dans l'*Union de la Jeunesse*, Ibsen a déjà noté le langage des Tartufes de la politique qui se résigneraient, disent-ils, à accepter un mandat de député, si le bien

(1) Préface des *Idées de Mme Aubray.*

de leurs concitoyens l'exigeait. Sa nouvelle pièce est une étude plus générale et plus approfondie de ces menteurs qui prétendent travailler à la prospérité publique, quand ils ne recherchent qu'un profit personnel, de ces faux apôtres du progrès moral et matériel dont l'âme est un composé de sentiments très vils, philanthropes sans charité, bienfaiteurs sans désintéressement. Ces gens se disent les « soutiens de la société » parce qu'ils la servent par leur activité, parce qu'ils y donnent l'exemple d'une conduite honnête et digne et qu'ils y font respecter les principes de haute moralité sur lesquels doit reposer la vie des nations. Phrases creuses et mensonges que tout cela, pense Ibsen, et il va nous mettre sous les yeux un certain nombre de ces types dont on vante l'honnêteté et le dévouement, mais qui n'ont que les apparences de la vertu. Une société dont ces charlatans sont la force et la gloire est condamnée. Il faut la renverser de fond en comble. Ce ne sont pas des améliorations de détail qui la sauveront ; les révolutions politiques sont anodines. Rappelons-nous ce que disait Ibsen de la nécessité d'une révolte de l'esprit humain (1). Il faut qu'il s'émancipe du règne de la fourberie et de l'égoïsme ; il faut renouveler la face du monde.

Le consul Bernick est un des plus importants soutiens de la société. C'est un riche armateur, pro-

(1) Voir la lettre citée p. 256.

priétaire de chantiers connus au loin, chef d'une maison de commerce très active, le personnage le plus considérable et le plus estimé de la ville qu'il habite. Dans une manifestation que ses concitoyens ont organisée pour lui témoigner leur reconnaissance, le pasteur Rœrlund prend la parole et fait en ces termes l'éloge de sa vie : « Monsieur le consul, pendant une série d'années vous avez été pour notre ville un radieux exemple. Je ne parle pas ici de votre vie de famille qui est un modèle, ni de votre moralité sans tache. C'est dans le calme du foyer qu'il convient de faire allusion à ces choses, et non dans une salle où se tient une foule en fête. Mais je veux parler de votre activité publique, telle qu'elle apparaît à tous les yeux. Des bateaux bien équipés sortent de vos chantiers et portent votre pavillon dans les mers les plus éloignées. Une nombreuse et heureuse troupe de travailleurs lève les yeux vers vous comme vers un père. En créant de nouvelles sources de profit, vous avez fondé le bien-être de plusieurs centaines de familles. En d'autres termes, vous êtes vraiment le principal soutien de notre société. »

Ibsen va nous dévoiler le fond d'une telle existence. Examinons l'une après l'autre les vertus que Rœrlund admire chez Bernick, et voyons jusqu'à quel point ces louanges sont méritées.

La vie de famille du consul est exemplaire, dit le pasteur. Ecoutez un peu ce qu'est en réalité le mariage pour cet époux modèle. Dans sa jeunesse, il

avait aimé Lona Hessel, une jeune fille d'un esprit supérieur, âme d'élite enfermée dans un milieu mesquin. Mais Lona était sans fortune, tandis que sa demi-sœur, Betty Tœnnesen, une personne un peu terne, devait faire un magnifique héritage. Bernick, à qui sa mère laissait une maison de commerce près de la ruine, se sauva par un mariage d'argent. Il oublia les promesses faites à Lona qui ne se plaignit qu'en lui donnant une paire de gifles en pleine rue, et il épousa Betty pour laquelle il avoue lui-même n'avoir pas eu la moindre inclination. Betty était très éprise de lui ; mais cet amour romanesque auquel il était incapable de répondre, Bernick s'efforça de le transformer, de l'attiédir, de le rendre raisonnable. « Autrefois, dit-il, elle avait sur l'amour une foule d'idées exaltées. Elle ne pouvait pas se faire à la pensée que sa violente ardeur devait peu à peu se changer en la douce flamme de l'amitié. » Bernick est donc de ceux qui ne veulent pas de passion dans le mariage ; or, nous savons avec quelle violence l'auteur de la *Comédie de l'amour* flétrit les unions prosaïques. Même cette amitié à laquelle Bernick a prétendu réduire les sentiments trop tendres de sa femme, combien elle est précaire ! Betty est tenue à l'écart de toutes les entreprises de son mari. Celui-ci n'a pas une haute opinion du rôle réservé aux femmes dans la société ; il les juge incapables de partager réellement la vie des hommes, d'être leurs collaboratrices dans les affaires sérieuses. « En quoi cela

peut-il t'intéresser ? » répond-il d'un ton dédaigneux à Betty, quand elle lui demande des renseignements sur une grave opération qui absorbe toutes ses pensées et d'où dépend l'avenir de la famille. Il dira encore : « Cela n'est rien pour les dames. » Betty est si bien une étrangère pour lui que dans un moment de cruelles perplexités il se plaint devant elle de n'avoir personne à qui confier ses peines. « Absolument personne ? » demande Betty. — « Non ; qui donc, par exemple ? » réplique le mari qui ne devine pas en elle une tendresse prête à se répandre en paroles de consolation et d'encouragement. Aussi, quand après une crise terrible d'où il sort corrigé et purifié Bernick demande pardon à sa femme de ne pas l'avoir rendue heureuse, elle dit avec raison : « Pendant beaucoup d'années je croyais que je t'avais possédé un jour et puis de nouveau perdu. Je sais maintenant que je ne t'ai jamais possédé ; mais à partir d'aujourd'hui tu dois m'appartenir ! » Même l'affection commune que le consul et Betty ont pour leur fils n'est pas un lien assez fort pour établir un commencement de cette intimité parfaite qui constitue le vrai mariage. Ils ont deux manières toutes différentes d'aimer Olaf. Du côté de Betty c'est le dévouement maternel toujours en éveil, qui la rend attentive aux mouvements du gamin et le sauve d'une mort certaine, lorsque, par un coup de tête, il allait partir, un soir d'orage, sur un bateau destiné à périr. L amour de Bernick pour son fils est

égoïste, comme le sont toutes ses pensées. S'il a peur que son fils ne se noie à force de s'amuser sur les bateaux du port et s'il réprime si sévèrement ses escapades, c'est que par principe il ne veut pas être sans enfant. Il n'y a pas chez lui cet abandon désintéressé, ce perpétuel reniement et ce profond oubli de soi-même qui sont le véritable sentiment paternel. Ainsi, fondée sur le calcul, vide de tendresse, voilà ce qu'est la vie de famille que l'on déclare si édifiante chez Bernick et qu'il appelle lui-même le noyau de la société.

Le pasteur fait l'éloge de la moralité du consul. Mais ceux qui connaissent l'histoire de sa jeunesse savent qu'il n'a pas été si puritain qu'on pense. En revenant de Paris où il avait fait quelques études, Bernick avait été l'amant d'une Mme Dorff, actrice d'une troupe qui était de passage dans sa ville natale. Au moment d'épouser Betty Tœnnesen, il voulut avoir, un soir, une dernière entrevue avec sa maîtresse. Surpris par le mari, il fut obligé de sauter par la fenêtre. Il paraît qu'en Norvège on ne rit point d'aventures pareilles ; le coupable est mis au ban de la société. L'événement fit un bruit énorme dans la ville, mais on ne savait pas que Bernick était le héros de l'affaire. Son ami Jean Tœnnesen, frère de Betty, se dévoua pour lui en se laissant accuser du crime. Jean croyait Bernick sincèrement épris de sa sœur. Pour rendre l'union possible, il sacrifia sa réputation, et partit pour l'Amérique. Pendant

quinze ans le consul ne fit rien pour le réhabiliter de ce chef ; il jouissait tranquillement d'un bonheur qu'un autre avait payé de sa bonne renommée.

Mon Dieu, il n'y a pas de quoi se désoler de n'être pas en odeur de sainteté auprès des prudes. Mais Bernick a laissé s'accréditer un autre bruit qui porte l'atteinte la plus grave à l'honneur de son beau-frère. Lorsqu'il a pris la succession de sa mère, la situation de la maison était très compromise. Un racontar odieux le servit à souhait. On prétendait qu'en partant pour l'Amérique Jean Tœnnesen avait emporté la caisse. Bernick se garda de démentir cette calomnie. C'était une explication plausible de l'embarras momentané de ses affaires. Ses créanciers lui accordèrent des délais, afin qu'il pût se relever du coup dont on le croyait victime. Il réussit à remettre la maison sur pied et à lui donner une brillante prospérité. Le crédit dont il jouit repose donc sur un double mensonge, sur la double flétrissure d'un innocent.

Rœrlund vante l'exécution consciencieuse des bateaux qui sortent des chantiers du consul. Mais là encore ce n'est pas la probité qui est le principal mobile de Bernick ; c'est un sentiment de vanité, c'est l'ambition de tenir le premier rang parmi les armateurs. Il veut que l'on croie ses chantiers les plus actifs du pays et capables de faire face à toutes les commandes. Il lui suffit que les apparences soient en sa faveur, que la presse locale fasse son éloge ;

la peur d'un blâme public le met hors de lui. Un jour le souci de sa réputation exige (l'auteur, il faut le dire, n'explique pas très bien pourquoi) qu'un bateau qu'il n'a pas eu le temps de faire réparer à fond prenne la mer. Le contre-maître Aune insiste en vain pour obtenir un délai ; il représente que la cale de l'*Indian Girl* (c'est le nom du bâtiment) est entièrement pourrie et que dans les vingt-quatre heures qu'on accorde aux ouvriers on ne pourra que dissimuler les avaries. Inflexible dans son égoïsme, Bernick menace Aune de le congédier si l'*Indian Girl* n'est pas mise à flot au moment fixé. Ce patron, qu'on dit être un père pour les travailleurs, réduira impitoyablement à la misère celui qui n'aura pas voulu obéir à un ordre insensé. Ce philanthrope exposera tout un équipage à un naufrage certain. Le bâtiment ayant été, à la suite d'une inspection superficielle, déclaré capable de tenir la mer, Bernick estime que sa conscience est à l'abri et fait lever l'ancre.

Rœrlund célèbre sa bienfaisance. Toute la ville lui est reconnaissante des améliorations et des embellissements qu'elle lui doit. Elle possède un beau parc à l'entrée duquel on lit : « Don du consul Bernick ». Il a fait construire une maison d'école, établir une canalisation pour l'eau, installer une usine à gaz. Nous l'entendons donner à son secrétaire l'ordre de porter cinq cents couronnes à la Société contre la mendicité ; mais notez que c'est après une magnifique spé-

culation qui lui rapporte d'énormes bénéfices. Les donations à la ville, il ne les a faites que par gloriole. Quant aux travaux d'utilité publique, il faut le soupçonner d'en avoir profité plus que tous ses concitoyens ; sa conduite dans une nouvelle affaire nous défend de croire à son désintéressement. Il s'agit de la construction d'une ligne de chemin de fer. Bernick avait vivement combattu l'année précédente le projet d'en établir une le long des côtes, sous prétexte que cette ligne n'aurait pas servi les intérêts généraux, en réalité parce qu'elle aurait fait concurrence à ses bateaux. Cette fois il propose de faire passer la ligne dans l'intérieur du pays, avec embranchement vers le port qu'il habite. Il a fait acheter sous main, avant d'avoir publié son projet, les terrains que cet embranchement doit traverser avec les mines dont l'exploitation sera désormais possible, et les chutes d'eau qui mettront en mouvement une foule d'usines. Par la création de la ligne la valeur de ces terrains sera décuplée. Bernick va donc user de tout son ascendant pour recueillir par souscription les capitaux nécessaires à l'entreprise. On se serait défié de tout autre que lui. L'honorabilité de son nom écarte tout soupçon de spéculations louches, et déjà le pasteur parle en termes pompeux des avantages inappréciables que sa généreuse initiative procure à la ville.

L'entourage de Bernick ne vaut pas mieux que lui. Remarquons en passant ses trois associés, pour ne

pas dire ses trois complices, des gros bonnets de la ville, qu'il lui a fallu mettre au courant de ses projets et qui lui vendent leur concours contre une part des bénéfices. Le plus joliment caractérisé de ces dignes coquins est le vieux Vigeland, un dévot celui-là, qui fait intervenir la Providence partout : c'est la Providence, dit-il, qui a disposé les terrains pour l'établissement d'une voie ferrée ; c'est à la Providence qu'il confie un bateau dont il ordonne le départ malgré une violente tempête, afin de profiter d'une hausse qu'on annonce sur les marchés anglais.

Une peinture excellente est celle d'un comité de dames qui se réunit dans la maison de Bernick sous la présidence du pasteur Rœrlund. La silhouette de chaque personne est esquissée avec bonheur ; mais ce qu'Ibsen décrit surtout à merveille, c'est l'esprit général qui anime ce cénacle. Cet esprit est celui du Pharisien de l'Evangile. Ces dames et leur cher directeur sont persuadés que le petit coin où ils vivent est un des derniers asiles de la vertu. Rœrlund n'a pas d'expressions assez méprisantes pour ce qu'il appelle la grande société : il entend par là les pays ouverts à la vie moderne et aux progrès de la civilisation. Pour lui cette civilisation n'est qu'un vernis sous lequel se dissimule une effrayante dépravation. Dans cette société des grandes nations il n'y a plus de croyances, plus de morale, plus d'honnêteté ; la vie de famille n'y existe pas ; les plus saintes vérités y sont battues en brèche. Quel modèle au contraire

que la petite société dont la famille Bernick est le centre ! « Il nous faut remercier Dieu, dit le pasteur, de ce que les choses sont chez nous ce qu'elles sont. Sans doute ici aussi l'ivraie se mêle au froment ; mais nous cherchons de toutes nos forces à l'arracher. Il s'agit, Mesdames, de garder la société pure, d'écarter tous les ferments qu'une époque fiévreuse voudrait introduire chez nous. » Ces dames forment donc une ligue qui a pour but de protéger la morale contre les influences pestilentielles du dehors. Elles affectent une austérité rigide et, surtout devant le pasteur, une sainte aversion pour les distractions mondaines. L'une d'elles est sur les charbons quand on rappelle que dans sa jeunesse elle a joué sur une scène d'amateurs ; elle nie le fait. Le pasteur leur lit des ouvrages d'édification qu'elles écoutent béatement ; un livre intitulé *La femme dans la société* les met en extase. Mais sous ces pieuses grimaces, quelles âmes peu chrétiennes ! Rœrlund n'est pas un fourbe ; il n'y a rien à dire contre son honorabilité ; ses convictions, si étroites, sont sincères. Mais ce qu'il y a de nullement évangélique chez lui, c'est la satisfaction qu'il a de sa propre vertu, c'est sa hautaine façon de lancer l'anathème contre tous ceux qui n'ont pas sa religiosité mesquine. Il daigne s'intéresser à Dina Dorff, la fille de cette actrice dont Bernick avait été l'amant. Les bigotes se pâment d'admiration devant la condescendance de cet homme assez bon pour témoigner son amitié à une personne dont la mère

était une créature. C'est qu'il y a dans cette amitié autre chose qu'une sollicitude purement pastorale. Rœrlund est épris de Dina, il veut lui faire le grand honneur de la prendre pour femme; au lieu de lui demander sa main, c'est lui qui tend la sienne. Egoïsme et orgueil, voilà le fond de sa nature.

De la charité, les dames réunies autour de lui n'ont également que les apparences. Comme le pasteur, elles croient former une élite que n'atteignent pas les faiblesses des autres femmes. Elles regardent leurs filles comme étant d'une autre espèce que cette Dina qui a eu de si tristes parents. Il y a de l'insolence dans la pitié qu'elles témoignent à la pauvre enfant. Même sans le vouloir, elles la blessent et l'humilient ; dans leur désir de combattre l'effet d'exemples pernicieux, elles ont pour Dina des prévenances qui sont des affronts. Aussi comme la jeune fille les déteste ! Comme elle souffre de leur orgueilleuse sollicitude ! Comme elle sent la cruauté de ces femmes que le pasteur appelle des sœurs de charité occupées à panser les blessures de l'âme, mais qui n'ont rien moins que de l'amour pour leur prochain !

Dina s'exaspère de vivre dans ce milieu. Elle soupire vers un monde lointain, vers un monde plus vaste où il se fait de grandes et belles choses, où les esprits sont plus libres et les cœurs plus aimants, où elle ne serait pas écrasée par la faute de sa mère, où elle pourrait se rendre indépendante par son travail. L'existence lui serait insupportable, si elle

n'avait une compagne digne d'elle dans Marthe Bernick, la sœur du consul, une jeune fille d'une intelligence élevée et d'un grand cœur. C'est Marthe qui a fait entrer Dina dans la maison de Bernick quand la pauvre enfant eut perdu son père, un ivrogne qui s'est cassé le cou, et sa mère qui était morte à la tâche après avoir cherché à se réhabiliter par le travail. Marthe a servi de mère à l'orpheline. C'est elle qui a élevé Dina dans l'horreur de ce monde petit et méchant et l'a fait rêver de lointaines patries des belles idées et des grandes actions. C'est Marthe qui a enseigné à Dina l'affranchissement de la femme par l'activité. Pour rappeler un mot de l'*Union de la Jeunesse*, Marthe aurait *de quoi* vivre, mais elle veut qu'on vive *pour* quelque chose. Après s'être dévouée pour Dina, elle partage son temps entre des malades qu'elle soigne et des enfants auxquels, institutrice volontaire, elle fait la classe. Touchantes figures que ces deux prisonnières d'une société incapable et indigne de les comprendre !

Un personnage épisodique, chez qui la réalité ne répond pas davantage aux apparences, est Hilmar Tœnnesen, un cousin de Betty. Hilmar est la caricature amusante d'un champion de l'idéalisme, dont la vie est en désaccord complet avec ses principes. Il se dit un soutien de la société parce qu'il y tient haut et ferme le drapeau de l'idéal. Il accuse les hommes de manquer de courage, de se complaire dans des occupations triviales, de n'avoir pas le goût

des grandes aventures. Nourri de la lecture de quelque Gustave Aymard scandinave, il aime à parler de courses dans les savanes, de chasses mouvementées, d'expéditions périlleuses. Rien n'est plus beau, dit-il, que de voir l'homme en lutte avec les éléments. Or ce héros en paroles est le plus grand des poltrons. Quand Olaf s'approche de lui avec une arbalète inoffensive, il tremble de frayeur : l'arme n'est pas chargée, mais elle pourrait l'être. Après avoir lu le soir le récit d'un voyage au pôle nord, il rêve d'ours blancs qui le poursuivent, et toute la journée il en est indisposé.

Pour compléter la collection, il faut citer encore le contre-maître Aune qui croit être, lui aussi, dans une sphère plus humble, un soutien de la société. Il défend les intérêts de la classe ouvrière ; il organise des conférences dans lesquelles il se plaint du tort que les machines causent aux travailleurs ; il ne veut rien savoir des nouveaux procédés de construction qu'on emploie en Amérique ; attaché à une routine séculaire, il ferme le petit monde qu'il dirige au progrès, comme le fait Rœrlund dans les classes élevées. Et pourquoi Aune consacre-t-il ses loisirs à ces conférences ? Par pure vanité, pour jouer un rôle. Lorsque Bernick lui signifie son renvoi s'il ne met à flot un bateau qui ne peut tenir la mer, Aune ne se soucie pas de l'équipage qui est sûr de périr ; il se rendra complice d'un crime pour conserver sa place de chef de chantier et l'ascendant qu'elle lui vaut.

Telle est la société dans laquelle on rencontre à tous les degrés l'égoïsme et le mensonge. On pourrait la comparer à ce bateau que répare Aune : extérieurement on ne voit rien à y reprendre; le travail a l'air honnêtement fait. Mais qu'une tempête survienne : la cale vermoulue ne résistera pas ; les planches qui dissimulent les trous craqueront ; le bateau sombrera.

La tempête approche. Cette société va être battue en brèche par une force venant du dehors, qui est l'amour de la vérité et le dévouement sincère. Elle vient d'Amérique, ce pays neuf dont on oppose les mœurs, même quelquefois en France, à notre civilisation vieillotte et gouvernée par des préjugés, cette terre de liberté qu'Ibsen, oubliant peut-être un peu trop le puritanisme anglican, considère comme l'antipode de la Norvège, esclave d'une morale étroite et d'opinions arriérées.

Jean Tœnnesen revient du Nouveau-Monde à cause de sa demi-sœur, Lona Hessel, qui l'avait suivi pour l'aider à se faire une situation, et qui, sa tâche finie, voudrait faire un peu de bien dans son pays natal. Vérité, liberté et charité, telle a été de tous temps la devise de Lona. Dès sa jeunesse elle s'était distinguée parmi ses compatriotes par une indépendance qui allait jusqu'à l'excentricité. Pour faire jeter les hauts cris aux prudes, elle s'était fait couper les cheveux et portait des bottes. Cavalièrement elle a souffleté l'infidèle Bernick, audace dont frémissent encore les

bonnes dames de la ville. En Amérique elle a veillé sur Jean comme une mère, pendant une longue maladie qui le retint au lit ; elle a, pour lui venir en aide, chanté dans des cafés, fait des conférences humoristiques,écrit un livre qui, raconte Jean, la faisait dans la suite rire et pleurer. Débarquée en Norvège, elle ne se gêne pas pour se débarbouiller à une fontaine publique, au grand scandale de Rœrlund, qui demande ce que fait la police pendant ce temps-là. Dans le cénacle des dames charitables, elle s'exprime avec une rondeur et une franchise qui montrent qu'elle a gardé ses anciennes allures. Toute cette société de Tartufes qui fréquente chez les Bernick se sent menacée par cette crâne femme ; on la reçoit comme une ennemie. Et cependant Lona ne médite aucune vengeance ; la correction publique qu'elle a infligée à Bernick lui suffit. Elle avoue qu'elle a conservé quelque tendresse pour l'homme qu'elle a aimé autrefois ; elle sait que le consul doit sa prospérité au sacrifice d'un innocent ; elle le plaint de vivre dans une atmosphère de mensonges, elle voudrait faire appel à sa conscience, et réveiller en lui l'amour de la vérité et le sentiment du devoir, qui seuls lui donneront la paix de l'âme.

Jean est resté le brave et honnête garçon qu'il était jadis. Quand Bernick le remercie chaleureusement de s'être dévoué pour lui, il prétend n'avoir pas eu grand mérite à cela. Il se moque des mines effarées que prennent les dévotes à sa vue. Une douce incli-

nation l'entraîne vers Dina Dorff, et il ne s'en cache pas. Il se promène en plein jour dans les rues avec la jeune fille ; celle-ci apprécie comme il convient ce cœur si loyal et si bon ; quand elle le laisse voir, Jean, tout radieux, veut l'emmener en Amérique, sans daigner s'occuper des clameurs de la ville encore persuadée qu'il a été l'amant de la mère.

Bernick est dans les transes. Le scandale provoqué par l'arrivée et l'attitude si libre de ces parents gênants menace de diminuer son prestige au moment où il le lui faudrait aussi éclatant que possible pour faire aboutir la grosse entreprise du chemin de fer. Mais, de peur que les deux Américains (on ne les appelle pas beau-frère et belle-sœur) ne fassent des révélations, il a pour eux les plus grandes prévenances, et il ordonne qu'on leur fasse l'accueil le plus aimable. On admire sa magnanimité qui n'est que de la peur.

Il en serait quitte pour la peur. Lona mènerait sans fracas son œuvre de conversion ; Jean partirait pour l'Amérique avec Dina, après avoir tenu sa promesse de ne point parler. Mais la jalousie du pasteur fait éclater l'orage. Pour retenir Dina qui lui échappe, il va proférer à haute voix, devant la jeune fille qui les ignore, les deux accusations qui pèsent sur Jean. La scène est des plus dramatiques.

Rœrlund. — Dina, c'est là l'homme qui a réduit votre mère à la misère et à la honte.

Bernick. — Monsieur le pasteur... !

DINA. — Lui ! (A Jean.) Est-ce vrai ?

JEAN. — Karsten, à toi de répondre.

BERNICK. — Pas un mot de plus ! Plus un mot aujourd'hui !

DINA. — Ainsi c'est vrai... !

RŒRLUND. — Oui, c'est vrai, c'est vrai ! Et il y a plus encore: Cet homme à qui vous accordez votre confiance ne s'est pas enfui les mains vides ; la caisse de la veuve Bernick... Le consul peut l'attester !

LONA. — Menteur !

BERNICK. — Ah !

Mme BERNICK. — Oh mon Dieu ! Oh mon Dieu !

JEAN (s'avançant sur Rœrlund, le bras levé). — Et vous osez... !

LONA (le retenant). — Jean, tu ne le frapperas point.

RŒRLUND. — Oui, portez la main sur moi. Mais il faut que la vérité se fasse jour ; et la chose est vraie. Le consul Bernick l'a dit lui-même, et toute la ville le sait. Maintenant, Dina, vous le connaissez. (Un instant de silence.)

JEAN (baissant la voix, à Bernick dont il saisit le bras.) — Karsten, Karsten, qu'as-tu fait ?

Ainsi Jean apprend qu'il passe pour un voleur, et Dina croit qu'il en est un. Bernick démentira-t-il cette calomnie ? Lona le pousse à tout avouer. Jean lui accorde un délai ; pour le moment il consent à ne rien dire, afin de ne pas nuire au succès de l'entreprise dans laquelle le consul a engagé l'avenir de sa famille et des intérêts très respectables ; il ne veut

pas rendre le mal pour le mal. Il va partir pour l'Amérique afin d'y vendre sa propriété ; mais dans quelques semaines il reviendra. Alors la vérité sera sue. Le bateau sur lequel Jean compte s'embarquer est l'*Indian Girl*. L'*Indian Girl !* cette vieille coque pourrie qui restera certainement en route ! Bernick tient la vie de Jean entre ses mains. Il n'a qu'à ordonner le départ du bateau : la mer engloutira Jean et son secret. Après de cruelles hésitations, l'idée du crime l'emporte dans l'esprit du consul. L'*Indian Girl* partira.

Au quatrième acte nous assistons aux préparatifs d'une fête organisée en l'honneur de Bernick : on annonce qu'une délégation conduite par le pasteur viendra exprimer au consul la reconnaissance de la ville pour les services qu'il lui a rendus et la profonde estime que chacun lui porte. Pendant ce temps on entend dans le lointain le chant des matelots de l'*Indian Girl* qui va mettre à la voile. Mais Jean ne peut pas s'embarquer sans avoir revu Dina. Celle-ci se jette à son cou ; elle ne peut pas croire qu'il est coupable ; elle le supplie de l'emmener, car elle ne veut pas devenir la femme de Rœrlund. Les deux jeunes gens se dirigent vers le port après avoir fait de touchants adieux à Marthe et à Lona. Marthe les suit du regard en pleurant. Elle aussi avait aimé Jean ; elle avait cru en lui, lorsque tout le monde l'accusait ; elle avait attendu qu'il revînt. Et quand il fut de retour, après quinze longues années, elle avait vieilli ;

elle ne pouvait plus être pour Jean qu'une amie, presque une mère. Cependant elle a vécu pour lui ; elle a façonné l'âme de cette enfant qu'il emmène ; elle les saura heureux tous deux dans cette grande nation au delà des mers où elle avait rêvé de vivre, et leur bonheur la consolera de ses propres mécomptes. Ce rôle de Marthe est un petit drame à part, d'une poésie mélancolique et qui remue profondément.

Lona continue ses efforts pour ramener Bernick au bien ; elle réussit à réveiller de bons instincts dans cette âme qui n'est pas entièrement dépravée. Elle le conquiert par un trait de magnanimité. Etant en possession de deux lettres, les seuls documents qui puissent réhabiliter Jean et perdre Bernick, elle les déchire. Le consul n'a désormais plus rien à craindre. « Sois heureux maintenant, si tu peux », lui dit Lona. Mais il sent déjà que tout bonheur est vain, s'il n'est fondé sur la vérité. Il voudrait déchirer ce réseau de mensonges où il se débat ; ce qui le retient encore, c'est la pensée de son fils qu'il ruine, s'il parle. Mais Olaf, le turbulent gamin, s'est échappé de la maison ; il est allé se cacher dans un coin de l'*Indian Girl*, afin de suivre Jean et Dina en Amérique. Tout à coup le consul apprend qu'au dernier moment Jean a préféré s'embarquer sur un autre bateau, et que l'*Indian Girl* est partie avec Olaf. Son crime devient son châtiment. Pendant qu'il se tord de désespoir, on entend une musique de fête :

c'est la délégation qui vient le complimenter. Il ne veut pas la recevoir, il veut qu'on éteigne les lumières, ainsi qu'un transparent sur lequel on lit : « Vive le consul Bernick, le soutien de notre société ! » Voici que Betty ramène Olaf : la nouvelle du départ de l'*Indian Girl* était fausse. La mère aveugle, comme l'appelle Bernick, avait remarqué que l'enfant méditait un coup, elle l'avait épié, suivi et finalement trouvé blotti au fond de la cale du vieux bateau. Ces terribles émotions ont transformé le consul ; il fait entrer la délégation, et à l'apologie que fait de lui Rœrlund il répond, devant une foule stupéfaite, par la confession sincère de toute sa vie. Un poids immense lui tombe de la poitrine. Maintenant seulement il connaîtra le bonheur. Il sait que c'est à Lona qu'il le doit ; il comprend aussi que l'intimité du foyer et le véritable amour conjugal en sont les éléments indispensables. C'est pourquoi il s'écrie : « Les femmes sont les soutiens de la société ! » Mais Lona le corrige en disant : « Non, la liberté et la vérité, voilà les soutiens de la société ! »

Le drame finit trop bien ; c'est à peu près son seul défaut. Ibsen a essayé de préparer la conversion de Bernick en nous le présentant dès le début, non comme un scélérat de naissance, mais comme un malheureux qu'une première faute entraîne nécessairement de tromperie en tromperie et mène jusqu'au crime. « J'étais *obligé* d'agir ainsi », dit-il pour s'excuser devant Lona et Jean. Il n'est pas impossible assuré-

ment qu'un jour sa volonté reprenne le dessus et secoue cet esclavage où l'a réduit le souci de ses intérêts et de sa réputation. Il est également admis qu'un homme n'est pas perdu tant qu'il y a chez lui une fibre de sentiment paternel. Cette fibre existe chez Bernick ; et quand elle est violemment ébranlée, il peut se produire chez lui un de ces revirements dont le théâtre nous offre beaucoup d'exemples (1) et la vie quelques-uns. Néanmoins la conclusion du drame paraît forcée. On y sent une concession faite à l'optimisme du public qui préfère toujours, aux dépens de la logique, des dénouements heureux aux irrémédiables catastrophes. On nous annonce trop de bonheurs de toutes sortes pour que nous ne voyions pas la main de l'auteur qui a tout arrangé pour le mieux. Les aveux de Bernick n'entraîneront pas sa faillite ; une société par actions fera le chemin de fer auquel est attachée sa fortune. Son crime ne sera pas consommé ; non seulement Jean et Dina se sont embarqués sur un bâtiment neuf et solide, mais l'*Indian Girl* ne partira pas ; Aune, pris de scrupules, l'a fait arrêter quand déjà on levait l'ancre ; l'équipage est donc sauvé. Aune ne sera pas congédié, il se servira des nouvelles machines. Il y a jusqu'au baromètre qui se repent et se corrige. Après une courte tempête il remonte et promet une heureuse traversée

(1) Ainsi *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue et la *Princesse de Bagdad* de Dumas.

aux amoureux. Tout cela est trop beau ; on en pleurerait d'attendrissement. Dans *Maison de poupée*, la pièce suivante, Ibsen faillit commettre la même faute. Une femme qui avait décidé de quitter le domicile conjugal devait, d'après la tendance générale du drame, exécuter son projet. Par égard pour le public et pour une grande actrice à qui ce dénouement déplaisait, Ibsen fit intervenir les enfants qui réussirent à retenir leur mère. Mais il retira bientôt cette concession, et rendit à la pièce la fin triste que la logique réclamait. Dans la suite, tous ses drames, sauf une exception, se termineront d'une manière tragique.

J'assistais dernièrement à Munich à la représentation des *Soutiens de la société*. L'illusion de la réalité que me donnait cette pièce, sauf vers la fin, par la vérité des caractères, le naturel des situations, la précision des détails, était si complète, l'action était si attachante qu'à la fin d'un acte je fus tout surpris de me voir dans un théâtre, entre deux officiers de cavalerie bavarois.

CHAPITRE IV.

MAISON DE POUPÉE.

Nous l'avons échappé belle en France. Notre ignorance nous a sauvés d'une épidémie qui a ravagé pendant toute une saison le nord de l'Europe. Ce fléau, c'était la discussion de *Maison de poupée.* Dans tous les salons, de Stockholm à Berlin, la conversation tombait presque inévitablement sur le nouveau drame d'Ibsen ; elle s'échauffait vite ; c'est à peine, nous apprend M. Spielhagen, si la bonne éducation parvenait à réprimer la passion que chacun mettait à défendre son point de vue. Ce qui divisait tant les esprits, c'étaient les idées d'Ibsen sur le mariage. On se préoccupait moins de la valeur dramatique de la pièce. « Au sujet des théories matrimoniales d'Ibsen, nous dit M. Prozor, qui l'a traduite en français, les divergences d'opinion se sont manifestées avec tant d'éclat, les discussions se sont multipliées et passionnées à tel point et la préoccupation est devenue si générale et si encombrante que je me souviens d'une saison où l'on voyait circuler à Stockholm des cartes d'invitation avec cette note au bas : « On est prié

de ne pas s'entretenir de *Maison de poupée.* »

Le point en litige était celui-ci : Est-il admissible qu'une femme quitte son mari et ses enfants parce qu'elle s'aperçoit un beau jour que son mariage ne répond pas à la conception idéale qu'il faut s'en faire ?

Parbleu ! dirons-nous en France, une femme quitte son mari quand il lui rend la vie insupportable ou quand elle a un amant. — Mais tel n'est pas le cas de Nora Helmer. Elle est choyée, cajolée, gâtée par son mari ; elle l'aime, à l'exclusion de tout autre. Il y a bien un homme très sympathique qui est amoureux d'elle et qui le lui dit. Mais elle ne voit dans le docteur Rank qu'un ami dont la société lui plaît ; il est vrai qu'il est bien invalide, bien cassé ; cependant ce n'est pas à cause de son délabrement qu'elle le repousse, c'est parce qu'elle est honnête. C'est donc une exaltée, une personne romanesque qui demande au mariage l'impossible ? Non ; elle n'a pas le bon sens du vulgaire ; elle a mieux : une intelligence lucide et curieuse du vrai. Ce n'est pas une détraquée ; elle jouit d'une excellente santé physique et morale ; ce n'est ni une crise nerveuse, ni une attaque d'hystérie, ni un coup de tête qui lui font déserter le toit conjugal. Sa résolution est prise avec le plus grand sang-froid, quand elle est en pleine possession d'elle-même. Sa fuite est raisonnée, et, selon Ibsen, parfaitement raisonnable.

Voici les faits. Nora, une petite femme charmante, est mariée depuis huit ans à un brave homme

d'avocat honnête et consciencieux, Forvald Helmer. Cette gentille petite Nora fait l'effet d'une poupée à tous ceux qui ne la connaissent pas à fond, et son mari est de ceux-là. Son père était un homme prodigue et frivole. Sans l'intervention de Helmer il aurait perdu par sa légèreté je ne sais quelle place de fonctionnaire. Il semble que sa fille tienne de lui ; Helmer, qui a lu les physiologistes, remarque en elle les effets de l'hérédité. La croyant très dépensière, il est tout disposé à l'excuser, parce que ce défaut doit lui venir de son père. Il la gronde d'être gourmande, mais d'un ton paternel; il lui défend de croquer des pralines, de peur qu'elle ne s'abîme les dents; elle en mange en cachette, et, comme une petite fille, nie l'avoir fait, s'il la soupçonne. Comme les enfants elle ment à propos de bagatelles, pour le plaisir de mentir. Mère de trois bébés, elle s'amuse follement avec eux ; ils voient en elle une camarade plutôt qu'une mère. Une scène charmante nous fait assister à ces jeux; les enfants reviennent de la promenade avec leur vieille bonne, Anne-Marie.

Nora. — Comme vous avez l'air frais et gaillards ! Quelles joues rouges! Comme des pommes et comme des roses. (Les enfants lui parlent tous à la fois jusqu'à la fin de la scène.) Vous êtes-vous tant amusés que cela? C'est très bien. Vraiment? tu as tiré le traîneau avec Emmy et Bob dessus? Pas possible. Tous les deux ! Ah ! tu es un petit gaillard, Yvar. Oh! laisse-la moi un instant, Anne-Marie. Ma petite

poupée chérie! (Elle prend la cadette des enfants et danse avec elle.) Oui, oui, maman va danser avec Bob aussi. Comment? Vous avez fait des boules de neige? Oh! que j'aurais voulu en être. Non, laisse-moi faire, Anne-Marie. Je veux les déshabiller moi-même. Laisse donc, c'est si amusant! Entre là en attendant, tu as l'air toute gelée. Il y a du café chaud pour toi à la cuisine.

(La bonne d'enfants sort par la porte de gauche. Nora ôte les manteaux et les chapeaux des enfants et les éparpille au hasard. Les enfants continuent à parler.)

NORA. — Pas possible? Un grand chien a couru après vous? Mais il ne mordait pas. Non, les chiens ne mordent pas de gentilles poupées comme vous. Yvar, faut pas regarder dans les paquets. Non, non, il y a quelque chose de vilain là-dedans. Quoi! vous voulez jouer? A quoi? A cache-cache? Oui, jouons à cache-cache. Bob se cachera le premier. Moi? Eh bien, ce sera moi!

(Nora et les enfants se mettent à jouer, criant et riant sur la scène et dans la chambre à côté. A la fin Nora se cache sous la table. Les enfants arrivent en ouragan et la cherchent sans pouvoir la trouver. Ils entendent son rire étouffé, se précipitent vers la table, relèvent le tapis et l'aperçoivent. Cris de joie. Elle sort à quatre pattes comme pour les effrayer. Nouvelle explosion de joie... (1)

(1) Traduction de M. Prozor, Paris, Savine éditeur, 1889.

Nora n'est guère moins enfant avec les grandes personnes. Jamais elle n'a parlé de choses sérieuses avec son mari. Elle n'est pour lui qu'une alouette qui gazouille, un écureuil, un étourneau, comme il l'appelle. Avec Mme Linde, une ancienne amie qu'elle revoit après de longues années, elle ne fait que bavarder de son propre bonheur, sans s'informer des souffrances qui ont creusé la figure de la pauvre femme; ce n'est pas de l'insensibilité, mais tout simplement de l'étourderie. Elle a des accès de gaîté folle ; un moment elle ne se tient pas de joie ; dans son exubérance elle éprouve le besoin de jurer et elle lâche un énorme « Tonnerre de Dieu ! » Quand elle parle du docteur Rank, elle donne avec ingénuité sur sa maladie des explications dont la hardiesse plonge Mme Linde dans la stupéfaction. Avec le docteur lui-même elle cause du danger d'abuser des truffes, des asperges, des pâtés de foie gras, du champagne ; elle se risque, avec l'inconscience et la naïveté de l'enfant, sur les terrains les plus scabreux. Dans les réunions mondaines on la considère comme une jolie poupée très drôle ; elle est la joie d'un bal costumé où elle danse la tarentelle, déguisée en Napolitaine. Il semble que toute occupation sérieuse doive être défendue à ce gracieux papillon. Nora n'est pas faite pour avoir des soucis. « Oh ! mon Dieu, dit-elle à Mme Linde, quel charme que d'y penser, Christine ! Tranquille ! Pouvoir être tranquille, jouer avec les enfants, arranger sa maison gentiment avec goût,

comme Forvald veut l'avoir. Puis viendra le printemps et le beau ciel bleu ! Peut-être pourrons-nous alors voyager un peu. Revoir la mer ! Oh ! que c'est donc adorable de vivre et d'être heureuse ! »

Telle est Nora vue du dehors. Mais ne nous laissons pas tromper par les apparences. « Nora, Nora, dit-elle, n'est pas si folle que vous pensez. » Elle parle du jour où elle ne sera plus jeune ni jolie, où Forvald n'aura plus de plaisir à la voir se travestir et danser, où il faudra qu'elle ait des mérites solides à faire valoir. Sans doute elle est un peu dépensière : elle a cela de naissance. Son premier mouvement est de donner sans compter ; elle n'est pas « regardante », comme disent nos gens. A un commissionnaire qui lui demande cinquante centimes pour une course, elle paie le double ; au retour des promenades elle fait prendre du bon café bien chaud à la bonne d'enfants, ce qui, dans un ménage modeste comme le sien, peut passer pour une largesse. Mme Linde lui rappelle qu'à l'école elle était une grande gaspilleuse. Nora n'en a que plus de mérite à être économe ; elle triomphe de sa propre nature. Oui, elle est économe. « De l'argent, de l'argent, beaucoup d'argent », nous ne l'entendons parler que d'argent à son entrée en scène ; il lui en faut, elle en demande à son mari aussi souvent qu'elle peut. Mais ce n'est pas chez le pâtissier ni chez la couturière qu'elle le dépense. Elle ne consacre à sa toilette que le strict nécessaire ; heureusement que tout lui va bien ; tout en achetant

ce qu'il y a de moins cher, elle a l'air très bien habillée, et son mari ne se doute de rien. « Cependant, dit-elle, quelquefois cela me paraît dur, c'est si doux d'être élégante ! » Malgré cela, le petit budget que lui ouvre Helmer est insuffisant. Elle travaille elle-même pour augmenter ses revenus. Pendant un temps elle s'enfermait chaque soir et restait levée bien avant dans la nuit. Elle prétendait qu'elle préparait l'arbre de Noël ; quand son mari voulut voir son ouvrage, elle lui fit croire que le chat avait tout détruit. C'est qu'elle s'était occupée de tout autre chose ; elle faisait de la copie jusqu'à s'exténuer. Où passe donc tout cet argent ? quel est ce gouffre où il disparaît ? — Nora a une grosse dette à payer. « Douze cents écus. Quatre mille huit cents couronnes. » Et ce n'est pas une folie qu'elle a faite. C'est par dévouement pour son mari qu'elle a emprunté cette somme énorme. Helmer était très malade ; les médecins déclaraient qu'il ne pouvait être sauvé que s'il faisait un séjour en Italie ; mais il n'avait pas l'argent nécessaire pour entreprendre le voyage. Alors, à son insu, Nora se procura la somme. Elle fit croire que son père, qui mourait à ce moment-là, la lui avait laissée. La vérité était qu'elle l'avait obtenue par l'intermédiaire d'un agent d'affaires contre un reçu qui portait une garantie de son père. Mais la signature de cette garantie était fausse. Nora l'avait contrefaite après la mort de son père, voulant à tout prix sauver son mari. Ne soupçonnant pas

la gravité de son action, elle en parle à Mme Linde comme d'un sujet de joie et d'orgueil. Elle est fière d'avoir, par son initiative, conservé la vie à Forvald. Elle est fière de l'énergie qu'elle a mise pendant plusieurs années à amortir sa dette. « Il me semblait presque, dit-elle, que j'étais un homme. » Il y a donc dans cette nature en apparence frivole un fond solide; il y a dans cette tête de linotte un esprit entreprenant; cette poupée a du caractère. Qu'une occasion se présente, et toutes ces énergies latentes s'éveilleront; la petite Nora étonnera par la virilité de ses résolutions.

Cette occasion sera la nomination de Forvald Helmer au poste de directeur de banque. Le premier effet de cet événement sera de faire gazouiller l'alouette plus joyeusement que jamais. C'est tout à coup l'aisance, la richesse même, qui entre dans le ménage après les années difficiles où l'avocat ne touchait que de maigres honoraires. En peu de temps Nora pourra éteindre le reste de sa dette. C'est pour cela qu'elle est d'une gaîté exubérante et qu'elle s'offre le plaisir de crier son « Tonnerre de Dieu ! » Mais elle se réjouit trop vite. La nomination de son mari aura pour suite un incident qui détruira son rapide bonheur et la rendra sérieuse.

Une des premières mesures de Helmer, en prenant la direction de la banque, est de congédier un employé du nom de Krogstad qui a commis un faux autrefois. Quoiqu'il n'ait pas été condamné, quoiqu'il ait cherché à racheter sa faute par une conduite

rigoureusement honnête et se soit suffisamment réhabilité pour obtenir une place à la banque, Helmer ne lui accorde pas la même confiance que son prédécesseur. Ce que Helmer reproche à Krogstad, c'est de n'avoir pas avoué son crime et subi sa peine. « Il a cherché à se tirer d'affaire avec des expédients et de l'adresse : c'est cela qui l'a moralement perdu.... Un pareil être, avec la conscience de son crime, doit mentir et dissimuler sans cesse. » Helmer serait un trop beau spécimen de probité, si c'était seulement l'horreur pour le mensonge qui le rend impitoyable pour Krogstad. Sa sévérité a une autre raison, moins noble, qu'il avoue naïvement à sa femme : « Pour sa tare morale... j'aurais pu à la rigueur avoir de l'indulgence... Surtout comme on me dit que c'est un bon employé. Mais c'est une vieille connaissance à moi, une de ces connaissances de jeunesse, faites à la légère et qui vous gênent si souvent plus tard dans l'existence. Pour tout dire, nous nous tutoyons. Et cet individu est tellement dépourvu de tact, qu'il ne s'en cache pas le moins du monde en présence d'autres personnes. Au contraire, il croit que cela lui donne le droit d'employer un ton familier avec moi, et à chaque instant ce sont des *tu*, des *toi*, Helmer. Je te jure que cela m'est désagréable au plus haut point. Il me rendrait ma situation à la banque intolérable. »

Or, ce Krogstad, avant d'entrer à la banque, était agent d'affaires, et c'est précisément lui qui avait

procuré les douze cents écus à Nora. Il a découvert que la signature de la garantie était fausse. Congédié par Helmer, il veut se venger. Puisque Helmer lui tient rigueur pour un ancien crime malgré le repentir qu'il avait prouvé par sa conduite, il menace Nora de dénoncer le crime pareil commis par elle, à moins qu'elle ne réussisse à le faire réintégrer à son poste. Nora, épouvantée, supplie en vain son mari d'être clément. Helmer, qui ignore toujours la dette de sa femme et le danger qui menace l'honneur de sa maison, reste inflexible. Au contraire, plus Nora implore, plus il s'obstine. Il craindrait de se rendre ridicule si l'on apprenait que les instances de sa femme l'ont fait revenir sur une chose décidée. Par amour-propre, par bravade, il signifie à Krogstad son congé irrévocable.

Bouleversée par l'anathème terrible que Helmer lance contre les faussaires, effrayée de ce qu'il dit de l'empoisonnement de la vie de famille par les mensonges des parents et en particulier de la dépravation précoce des gens qui ont eu des mères menteuses, Nora rentre en elle-même, songe à ses propres enfants, se demande s'il est possible qu'elle ait commis un crime dont la honte rejaillira sur eux, et se sent profondément malheureuse. Les personnes qu'elle fréquente en cette circonstance ne sont pas faites pour la distraire des graves pensées. Voici Mme Linde qui a fait une triste expérience de la vie. Cette dame aimait autrefois Krogstad, mais elle n'a

pu l'épouser parce qu'il n'avait pas de fortune et qu'elle était obligée de nourrir sa mère et deux jeunes frères ; elle s'est sacrifiée à son devoir ; elle a pris un mari qui était assez riche, mais qu'elle n'a pu aimer, et qui vient de mourir après avoir dissipé sa fortune, ne lui laissant pas d'enfants, pas de quoi vivre, « pas même un deuil au cœur, un de ces regrets qui occupent ». Sa mère est morte, ses frères n'ont plus besoin d'elle. De quoi et pour qui vivra-t-elle à présent ? Helmer lui donne la place de Krogstad. Mais elle ne peut être heureuse que si elle fait le bien, il lui faut encore la volupté du sacrifice. Mme Linde, c'est la vie sous l'aspect le plus sérieux, la vie de travail, la vie d'abnégation. C'est la vie telle que Nora voudra l'accepter à son tour. Excitée par l'exemple de son amie, Nora songe à porter au comble le dévouement dont elle a déjà fait l'essai ; elle aussi se prépare à se sacrifier tout entière.

Le docteur Rank, le vieil et fidèle ami de la maison, contribue également à rendre Nora extrêmement sérieuse. Pendant longtemps il n'était pour elle qu'un amuseur qui la divertissait par son originalité et son esprit. Aujourd'hui Rank n'est pas gai. Médecin, il se dit le plus misérable de ses patients ; il a entrepris un examen général de son état, et il annonce à Nora qu'avant un mois il pourrira au cimetière. Il ne lui reste plus que quelques observations à faire, alors il pourra déterminer la date exacte

de sa fin, il préviendra Nora par une carte de visite marquée d'une croix noire. Avec le docteur Rank, c'est l'idée de la mort qui envahit l'esprit de Nora, troublée déjà par de sombres préoccupations. La pensée du suicide était venue à la jeune femme dès qu'elle avait vu le bonheur de Forvald entre les mains de Krogstad. Les propos de Rank l'encouragent à regarder comme lui la mort en face. Un moment elle avait mis son espoir dans le docteur. Elle allait lui demander un conseil et même un secours afin d'arriver à s'acquitter et à retirer des mains de Krogstad le reçu qui peut la perdre ; mais lorsque Rank se dit prêt à tout faire pour elle parce qu'il l'aime, elle ne peut plus accepter un service de lui ; elle se tait ; il ne lui reste plus qu'à mourir.

Mais pourquoi cette résolution désespérée? La situation n'a-t-elle pas d'autre issue ? Pourquoi Nora ne fait-elle point part de ses angoisses à son mari ? D'abord elle avait contracté sa dette à l'insu de Forvald, parce que celui-ci, ne connaissant pas la gravité de sa maladie, s'était emporté quand elle avait parlé d'emprunter de l'argent. Comme il est toujours resté intransigeant à cet endroit, elle n'a jamais osé lui dire la vérité. D'ailleurs son secret était, comme elle dit, sa joie et sa fierté. Puis, quand elle apprend quelles suites peut avoir l'imprudence qu'elle a commise en contrefaisant une signature, elle craint que Forvald ne prenne la responsabilité de sa faute, qu'il ne se déclare son complice. C'est

là le prodige qu'elle annonce à Mme Linde. Forvald lui a souvent dit qu'il donnerait sa vie pour elle. Nora croit tant à son amour qu'elle s'attend à le voir faire un plus grand sacrifice encore, celui de sa réputation d'honnête homme. C'est pour empêcher ce prodige qu'elle veut mourir. Si Forvald se déclare coupable, elle aura beau le dire innocent ; on croira plutôt le mari que la femme. La meilleure preuve qu'elle puisse donner de sa culpabilité, c'est de se dérober au déshonneur par la mort : elle y est décidée.

Krogstad a jeté dans la boîte dont Helmer seul a la clef la lettre révélatrice. Avec beaucoup d'habileté, Nora obtient que son mari renvoie au lendemain les affaires sérieuses et promette de ne lire son courrier qu'après le bal travesti où elle doit figurer en Napolitaine. Cette fête sera son adieu à la vie. Elle y danse avec frénésie, éprouvant le besoin de s'étourdir à l'approche du moment terrible où elle quittera ce monde. Cette fête est aussi la dernière à laquelle assiste le docteur Rank. Ayant acquis la certitude que son heure est arrivée, il s'enivre de champagne, comme Nora s'enivre à danser. Après que les Helmer sont rentrés, il vient leur dire bonsoir, demande du feu à Nora pour allumer un cigare et, quelques minutes après, Forvald, ouvrant la boîte aux lettres, voit, tout en dessus, deux cartes de visite du docteur marquées d'une croix noire, son lugubre *P. P. C.* Nora est bien résolue

à faire la sombre route en même temps que lui.

Au lieu de prendre immédiatement connaissance de son courrier, Forvald, grisé par le champagne et par le triomphe que sa femme a remporté au bal, la serre dans ses bras et la couvre de caresses. Il est fou de désir. Dans son ardeur amoureuse il lui fait les plus belles protestations : « Tu sais, Nora, souvent je te voudrais menacée d'un danger, pour pouvoir exposer ma vie, donner mon sang, risquer tout, tout pour te protéger. » Ainsi le prodige s'accomplirait? Forvald serait capable de se perdre pour sauver sa femme ? Il ne faut pas qu'il le fasse : Nora ne le veut pas; pendant qu'il lit ses lettres, elle se précipite pour se jeter dans « cette eau glacée, noire... cette chose sans fond... » qui l'épouvante.

Forvald la retient. Il a lu la lettre de Krogstad. Nora, qui s'attend au prodige, s'imagine qu'il va parler de se dévouer pour elle, et refuse d'avance son sacrifice. Mais, ô cruelle surprise ! Que dit-il ? Il l'accable des plus violents reproches. Tandis qu'elle veut mourir pour qu'il garde un nom sans tache, il laisse voir le plus abject égoïsme. Dans une action faite pour lui sauver la vie il ne voit qu'une imprudence criminelle qui lui coûtera sa réputation. On le soupçonnera d'en avoir été l'instigateur. « Maintenant, dit-il, tu as détruit tout mon bonheur, tu as anéanti tout mon avenir. » Tout à coup ses lamentations sont interrompues. Krogstad, ramené à de meilleurs sentiments par Mme Linde, envoie encore

dans la nuit un mot à Nora pour dire qu'il renonce à sa vengeance, et il lui rend le reçu si compromettant. « Je suis sauvé ! Je suis sauvé ! » s'écrie Helmer transporté de joie. Délivré de toute crainte, il *pardonne* à Nora, il répète qu'il lui pardonne ; il lui rendra son affection, il la traitera comme une colombe qu'il a arrachée des griffes du vautour, il abritera de ses larges ailes le pauvre petit oiseau effarouché.

Nora sait maintenant à quoi s'en tenir. Qu'elle a été naïve de s'attendre, de la part de Helmer, à un dévouement qu'elle ne pourrait pas accepter ! Qu'elle a été sotte de vouloir par sa mort prévenir un sacrifice dont son mari était incapable d'avoir l'idée ! Elle ne se tuera donc pas ; mais ce n'est pas avec Helmer qu'elle continuera de vivre. Pendant les huit années qu'ils ont passées ensemble, ils ne se sont pas compris l'un l'autre. Elle avait une trop haute opinion de lui, il en avait une trop petite d'elle. Pendant ces huit ans elle n'a pas été heureuse. « J'ai été gaie, dit-elle, voilà tout. Tu étais si gentil envers moi ! Mais notre maison n'a pas été autre chose qu'une salle de récr[illegible]. J'ai été poupée-femme chez toi, comme j'[illegible]poupée-enfant chez papa. Et nos enfant[illegible] tour, ont été mes poupées à moi. Je trouvais drôle quand tu jouais avec moi, comme ils trouvaient drôle quand je jouais avec eux. Voilà ce qu'a été notre maison, Forvald. » Le temps d'obtenir une éducation sérieuse est arrivé ; elle ne peut faire celle de ses

enfants avant d'avoir fait la sienne propre ; et comme Helmer n'est pas homme à lui donner celle qu'il lui faut, elle va le quitter. « Il me faut être seule, dit-elle, pour me rendre compte de moi-même et de tout ce qui m'entoure. »

HELMER. — Ah ! c'est révoltant ! Ainsi tu trahirais les devoirs les plus sacrés !

NORA. — Que considères-tu comme mes devoirs les plus sacrés?

HELMER. — Ai-je besoin de te le dire? Ne sont-ce pas tes devoirs envers ton mari et tes enfants?

NORA. — J'en ai d'autres tout aussi sacrés.

HELMER. — Tu n'en as pas. Quels seraient ces devoirs ?

NORA. — Mes devoirs envers moi-même.

HELMER. — Avant tout, tu es épouse et mère.

NORA. — Je ne crois plus à cela. Je crois qu'avant tout je suis un être humain, au même titre que toi... ou au moins que je dois essayer de le devenir. Je sais que la plupart des hommes te donneront raison, Forvald, et que ces idées-là sont imprimées dans les livres, mais je n'ai plus le moyen de songer à ce que disent les hommes et à ce qu'on imprime dans les livres. Il faut que je me fasse moi-même des idées là-dessus, et que j'essaie de me rendre compte de tout. »

Nora veut examiner les fondements de la religion et la valeur des lois. Il ne peut pas lui entrer dans la tête que la société lui défende d'épargner un

souci à son vieux père mourant ou de sauver la vie à son mari. Elle veut s'assurer qui des deux a raison, de la société ou d'elle. Nora est donc une émancipée qui s'affranchit de la morale et des croyances du vulgaire ; elle va pratiquer le libre examen, tandis que son mari reste attaché aux dogmes usuels et obéit à la lettre des codes. Leurs idées sont donc irréconciliables et partant, il n'y a pas de véritable union possible entre eux.

Une autre raison les sépare. Nora n'aime plus Forvald. Elle le lui déclare sans ambages. Il vient de lui prouver par son égoïsme qu'il n'était pas l'homme qu'elle croyait. Nora considérait le mariage, tout au moins le sien, comme l'union de deux cœurs qui rivaliseraient ensemble d'héroïsme et d'abnégation ; elle se sentait capable de s'immoler tout entière pour son mari, et elle s'imaginait que Forvald avait les mêmes sentiments. « Mais il n'y a personne, dit Helmer, qui offre son honneur pour l'être qu'il aime. — Des milliers de femmes l'ont fait », répond Nora. Il lui semble à présent que son mariage n'ait rien eu de sacré, qu'elle se soit livrée à un étranger et que ses trois enfants soient nés dans l'opprobre. L'abîme qui la sépare de Helmer est si grand qu'à partir du moment où elle en a conscience, elle ne peut plus passer la nuit sous le même toit. Elle s'en va donc en défendant à son mari de lui écrire et de lui envoyer de l'argent : « Je n'accepte rien d'un étranger », dit-elle. Il n'est pas probable qu'elle

revienne jamais. Pour qu'elle pût reprendre la vie commune avec Helmer, il faudrait que le plus grand des prodiges s'accomplit. Il faudrait des deux côtés une transformation si profonde que leur union devînt un vrai mariage.

Nora est l'interprète exacte des théories matrimoniales d'Ibsen. Elle résume et condense les idées que le poète émettait déjà dans la *Comédie de l'amour*, qu'il émettra encore dans ses œuvres les plus récentes. Donc le mariage doit être l'union de deux personnes qui sont en pleine possession d'elles-mêmes, qui se rendent compte de leur propre nature, qui se connaissent à fond et qui connaissent la vie. Il ne faut se marier que lorsqu'on a terminé son éducation morale et intellectuelle. Ne dites pas que le mari formera la femme; celle-ci doit être formée auparavant; il y a chez elle une puberté du cœur et de l'esprit qu'il faut attendre comme on attend la puberté du corps. La femme qui s'est rendu compte de ses goûts, de ses besoins, qui a ses idées sur la vie, sur le monde, qui est, en un mot, une personnalité consciente et complète, se donne alors librement, et en pleine connaissance de cause, à l'homme dont la nature, l'intelligence, la philosophie sont en harmonie avec les siennes. Marier une jeune fille avant l'âge où elle est assez éclairée pour disposer de son sort, c'est faire cadeau d'une poupée à l'homme. Il peut venir un temps où la poupée apprend à penser, où l'ambition lui vient de deve-

nir un être moral, un caractère, quelqu'un ; elle sent que son mari est un obstacle à la conquête de son individualité ; alors elle a non seulement le droit, mais le devoir de le quitter.

Cette conception du mariage est évidemment d'un outrancier de l'idéalisme. Le genre humain périrait, ou il n'y aurait plus que des bâtards, si l'on ne se mariait qu'après avoir sondé les problèmes de l'existence et rencontré « l'âme sœur » qui les a résolus de la même façon. Le phénomène des frères siamois est aussi rare dans le monde moral que dans le monde physique. Qui peut espérer trouver son semblable sur cette terre? Notre vanité ne nous porte-t-elle pas à croire que peu de personnes sont capables de nous comprendre, que très peu nous valent? Ou bien nous sommes dupes d'une illusion contraire. L'amour est aveugle; il transfigure à nos yeux la personne vers laquelle il nous entraîne ; nous voyons en elle toutes les perfections. L'amour passe; l'illusion dorée s'évanouit. Alors, nous étant librement donnés, avons-nous le droit de nous reprendre? Nous avons prêté un serment; en sommes-nous dégagés, parce que l'amour nous a trompés? Et les enfants? N'avons-nous pas des devoirs envers eux, parce que nous ne savions ce que nous faisions quand nous leur donnions la vie? Quand on se marie, il est impossible d'affirmer qu'on agit avec une lucidité parfaite. Quelque précaution qu'il prenne, l'homme raisonnable doit se dire qu'il plonge la main dans l'urne du

destin obscur. Il faut qu'il s'attende à des déceptions, à des froissements, à des incompatibilités. Il faut s'y résigner d'avance, ou ne pas se marier.

Est-ce une raison pour refuser toute valeur à la théorie d'Ibsen ? Assurément non. Impossible à mettre en pratique, elle est du moins une protestation contre ce qui existe ; elle est, dans son absolutisme, l'expression du violent mécontentement qu'inspire à Ibsen la vie sociale sous sa forme actuelle. Chimère si l'on veut, cette chimère sourit à ceux que choque la laideur de la vie courante ; c'est un rêve qui nous transporte loin d'une réalité que l'on n'oserait déclarer réjouissante, à moins d'un optimisme excessif. Indiquer les moyens pratiques par lesquels on empêcherait le mariage d'être une loterie, tracer le programme précis de cette éducation qu'il estime nécessaire aux futurs époux, leur dire comment ils arriveront à se connaître à fond l'un et l'autre, ce n'est point l'affaire d'Ibsen. Il lui suffit de montrer un but ; dans son radicalisme, il ne se soucie pas de savoir si l'homme, tel qu'il existe à présent, peut y atteindre. Objectez-lui nos faiblesses, il vous répondra précisément que l'homme a besoin d'être transformé de fond en comble. Il faut, comme dit Brand, un nouvel Adam jeune et fort.

Il est dans la théorie d'Ibsen un point qui, ce me semble, reste légèrement obscur. Nora revendique les droits imprescriptibles de la personnalité humaine. Ses premiers devoirs sont les devoirs envers

elle-même. Elle n'a pas le droit d'aliéner son indépendance. D'autre part Mme Linde, qui est, elle aussi, un porte-parole du poète, personnifie l'esprit de sacrifice. Elle s'est vendue quand elle s'est mariée pour donner de quoi vivre à sa mère et à ses frères; sa liberté reconquise, elle cherche encore à se dévouer pour quelqu'un. Laquelle des deux femmes a raison, de l'altière Nora ou de l'humble Christine? Qu'y a-t-il de plus louable, de maintenir fièrement les droits personnels ou d'y renoncer par charité? Il semble qu'aux yeux du poète, Nora soit plus digne d'être admirée quand elle quitte son mari que lorsqu'elle est prête à mourir pour lui, et Mme Linde dit à Krogstad : « Quand on s'est vendue une fois pour sauver quelqu'un, on ne recommence plus. » Il y aurait chez les deux femmes quelque regret de s'être dévouées. La beauté du sacrifice ne serait-elle aussi qu'une erreur? Ce serait, en tous cas, une erreur délicieuse, source d'actions sublimes, et l'on pardonnerait difficilement à Ibsen de vouloir la détruire.

Le rôle de Mme Linde donne lieu à une autre remarque. C'est elle qui convertit Krogstad en tendant la main à ce malheureux qui n'est tombé que parce qu'elle l'avait abandonné autrefois. C'est elle qui le fait renoncer à tout projet de vengeance. Si elle le voulait, Krogstad renverrait à Nora le reçu avant que Helmer connût la lettre accusatrice; il conjurerait ainsi l'orage qui sépare les deux époux. C'est Mme Linde qui s'y oppose, après avoir d'abord

imploré la pitié de Krogstad pour Nora. « Il faut, dit-elle, que Helmer sache tout ; ce fatal mystère doit se dissiper. Il faut qu'ils s'expliquent ; assez de cachotteries et de faux-fuyants. » Elle veut que la vie conjugale repose sur la vérité. Il faut détruire le mensonge, au risque de détruire en même temps le bonheur. Rappelons-nous ce rôle de Mme Linde, quand nous verrons dans le *Canard sauvage* Grégoire Werle se faire, de la même manière, l'apôtre de la vérité et dissiper le mensonge dans lequel vit la famille Ekdal. Tandis qu'Ibsen approuve entièrement Mme Linde, quelques années plus tard il ridiculisera le même prosélytisme chez Werle. L'apôtre de la vérité, au lieu d'être une femme intelligente et sympathique, devient un parfait imbécile. La philosophie d'Ibsen s'est tellement assombrie de *Maison de poupée* au *Canard sauvage*, son mépris pour l'humanité est devenu tel, qu'il regarde comme des fous dangereux ceux qui nous enlèvent nos illusions.

La thèse soutenue dans *Maison de poupée* prête tant à la discussion qu'on oublierait presque de faire attention aux qualités dramatiques de la pièce. Ce serait une grande injustice, car *Maison de poupée* est un drame des plus vivants et des mieux composés. La thèse ne lui cause aucun tort, car elle n'est point dans des tirades ; elle n'est pas confiée à quelque avocat plus ou moins bien déguisé ; elle est la conclusion des faits eux-mêmes, elle est dans les paroles que les situations arrachent aux personnages. Idéa-

liste par sa thèse, Ibsen est un admirable réaliste par la manière dont il la présente. Les acteurs du drame n'ont rien du pantin que le poète fait mouvoir; ce sont des êtres concrets et palpables qui vivent, non pas de cette vie factice et pour ainsi dire purement spirituelle qu'ont les abstractions personnifiées, mais d'une vie complète et solide. Y a-t-il rien de plus vivant, rien de plus animé que Nora? Ne la voyons-nous pas nettement devant nous avec ses mouvements rapides de femme nerveuse, son minois éveillé de grande gamine, sa bouche rieuse, avec, cependant, quelque chose de grave et de viril qui par moments se manifeste tout à coup? Ibsen ne nous cause pas le chagrin de transformer la charmante poupée en une doctrinaire pédante qui nous assommerait de réminiscences de George Sand. Quand elle explique à Helmer les raisons de son départ, on sent qu'elle a appris à réfléchir, mais non pas à pérorer. Elle n'est pas une raisonneuse de profession ; sa sagesse est improvisée, elle tire une leçon des événements qui viennent de la bouleverser jusqu'au plus profond de son être, et cette leçon, elle la communique sans apprêt, toute palpitante encore de l'expérience qui l'a instruite. Comparez Nora et Francillon (beau sujet pour les amateurs de parallèles). Quand Francillon s'écrie : « La maternité, c'est le patriotisme des femmes, et le sang que vous êtes si fiers de verser pour votre pays, ce n'est que le lait que nous vous donnons, » c'est évidemment un dis-

cours préparé que Dumas lui met dans la bouche. Nora ne parle pas aussi bien ; elle ne nous sert pas des phrases toutes faites, parce que ses idées ne sont pas encore faites dans son cerveau. Elles naissent seulement et n'ont pas encore pris la forme arrêtée d'apophtegmes. « Vois-tu, Forvald, dit-elle, il m'est difficile de répondre. Je n'en sais rien. Je ne puis pas me retrouver dans tout cela. Je ne sais qu'une chose, c'est que mes idées diffèrent entièrement des tiennes... » C'est ainsi que parle la nature.

Qui fait entrer dans l'esprit de Nora la pensée du sacrifice et de la mort? Des Prudhommes qui l'admonesteraient à cause de sa frivolité ? Non, c'est Mme Linde, dont la figure amaigrie, la respiration pénible en disent plus long que les plus beaux discours. Quand même elle ne parlerait pas de sa vie usée pour les autres, il se dégage de toute sa personne un langage muet qui dit la beauté du dévouement. Rank est sobre de paroles. Il ne prêche pas la tristesse ; au contraire, ce malheureux vante les joies de la vie, il aime le champagne et les bons cigares. Mais l'idée de la mort domine tout ce qu'il fait, envahit ceux qui l'approchent. Il n'est plus qu'à moitié de ce monde ; il est si délicat qu'il lui faut chauffer sa fourrure devant la cheminée avant de sortir ; son épine dorsale, innocente victime des fredaines de son père, ne le soutient plus ; son corps voûté s'écroule. Il envisage son cas avec un calme qui n'est pas une affectation d'héroïsme, car il avoue

qu'il quitte la terre à regret, mais il se résigne à l'inévitable, il reste maître de lui quand il sent sa fin prochaine ; en faisant ses adieux à Nora il contient si bien son émotion qu'elle ne se doute pas qu'elle le voit pour la dernière fois. C'est la façon la plus discrète et non la moins éloquente de dire : Apprends à mourir.

L'action est tout entière dans des dialogues. Elle se déroule lentement, méthodiquement, sans complications, sans coups de théâtre. Cinq personnages seulement y prennent part, si l'on ne compte pas les utilités. Malgré cette simplicité, elle n'a rien d'abstrait. La vie et la vérité éclatent dans toutes les scènes. A tout moment un détail frappant parle à nos yeux et nous fait sentir que nous sommes sur le terrain solide de la réalité. C'est ainsi qu'Ibsen nous fait assister au déballage du costume de bal de Nora ; M[me] Linde en rattache la garniture qui s'en va par endroits ; Nora le montre à Rank, elle lui fait admirer ses bas de soie couleur de chair ; et quand le docteur se permet à ce propos une petite grivoiserie, Nora lui donne une tape sur l'oreille avec le bout des bas et serre ses objets en disant : « Vous ne verrez plus rien du tout, parce que vous n'êtes pas sage. » C'est le soir, dans l'ombre, que Rank lui fait sa déclaration d'amour ; un instant après, la bonne apporte de la lumière, et Nora dit en souriant ces mots qui sont une trouvaille : « Oui, vous êtes un gentil monsieur, docteur Rank. Vous n'avez pas honte, *maintenant*

que la lampe est allumée, dites? » C'est une boîte aux lettres qui renferme le sort de Nora; elle y voit, à travers la fente, le papier qu'y a jeté Krogstad ; elle essaie de le pêcher avec une épingle à cheveux. La scène où les deux époux, rentrés du bal, ont leur longue explication est, au début, d'un réalisme très hardi. Helmer a entraîné sa femme de force, ne pouvant maîtriser son désir. Il est furieux de voir retarder chez lui par Mme Linde le moment qu'il n'a pu attendre au bal ; puis c'est Rank qui le dérange dans ses effusions. Sachant que le docteur est sur le point d'expirer, il voudrait assouvir sa sensualité quand même ; il faut que sa femme lui fasse honte de songer à cela, quand il y a un mort à côté. Enfin dans sa grave discussion avec Helmer, notre petite philosophe n'oublie pas qu'elle est en costume travesti. Exaltée comme elle l'est, plus d'un auteur lui aurait peut-être fait faire une sortie à sensation après une belle phrase bien lancée. Mais Ibsen se souvient qu'on ne peut faire courir la grand'route en hiver à une pauvre petite femme qui n'a qu'un léger jupon de Napolitaine. Nora passe un moment dans sa chambre où elle prend sa robe de tous les jours, son manteau, son chapeau et un petit sac de voyage (elle n'oublie que son parapluie). Dira-t-on que ces détails sont puérils, que le premier venu pourrait en faire autant ? Assurément il ne faudrait pas y attacher trop d'importance. Une œuvre où ces menues choses seraient l'essentiel n'aurait qu'un médiocre

intérêt. Mais quand ces détails viennent se poser sur un fond aussi riche, s'ajouter à une pensée aussi vigoureuse que celle d'Ibsen, quand on les voit si scrupuleusement notés par un poète d'une si rare élévation, dont quelques œuvres sont d'une beauté si distinguée, il ne faut pas en faire fi comme de réalités inférieures et négligeables, mais les estimer comme des atomes précieux, éléments indispensables de cette atmosphère de vérité que nous désirons respirer.

L'excellence de la composition de *Maison de poupée* consiste dans l'enchaînement étroit de toutes les parties du drame et l'action directe que les personnages exercent les uns sur les autres. On n'y découvre ni lacunes, ni hors-d'œuvre. Les acteurs n'entrent jamais au hasard ; toutes leurs apparitions sont motivées et se font au moment nécessaire. Ibsen est très méticuleux en cela, quelquefois même ses scrupules pourraient paraître excessifs. Il ne veut pas qu'on soit surpris au troisième acte de voir Mme Linde, Krogstad, Rank venir successivement en pleine nuit dans le salon des Helmer ; toutes ces entrées sont expliquées de la manière la plus vraisemblable. Dès le second acte, Ibsen se préoccupe de justifier l'arrivee tardive de Krogstad. Celui-ci paraît en costume de voyage, avec de grosses bottes et un bonnet fourré ; il part pour la campagne ; nous comprenons dès lors, au troisième acte, qu'ayant reçu un billet pressant de Mme Linde il se présente encore chez les Helmer au

milieu de la nuit, et que sa conversion se fasse seulement si tard au moment précis où elle doit amener chez Helmer et Nora la fameuse explication. Tout le rôle de Nora témoigne de l'adresse avec laquelle l'auteur prépare la suite des événements. Dès la première scène il nous laisse deviner de l'initiative sous la frivolité extérieure de la poupée ; il nous indique les symptômes d'une révolte possible. Tous les incidents du drame sont calculés de façon à faire éclater une résolution énergique. Le dénouement hardi est rendu nécessaire par la manière habile dont l'auteur l'a amené ; il est le résultat d'une savante tactique. Le rôle de Rank, si complet en lui-même, fait partie intégrante de l'action. Helmer en indique une des raisons d'être. « Avec ses souffrances, avec son humeur solitaire, il constituait comme un fond d'ombre au tableau ensoleillé de notre bonheur. » Mais l'analyse du drame nous a montré que sa silhouette tragique ne paraît pas seulement pour faire contraste avec la gaîté des gens heureux. Le docteur contribue d'une manière directe à la transformation qui s'opère chez Nora. Enfin, lorsque Mme Linde et Krogstad se réconcilient et, comme deux naufragés de la vie, se réunissent sur la même épave, ce n'est point là non plus un épisode qui se laisse détacher de l'action principale. Du sort de Krogstad dépend le sort de Nora. Si Mme Linde n'obtenait pas qu'il renvoyât le reçu, Helmer ne prononcerait pas son lourd et maladroit pardon ; le départ de Nora aurait un tout

autre caractère ; elle voudrait échapper à la vie dure que son mari lui promet, tandis que, la colère de Helmer étant tombée, c'est le bonheur offert par lui qu'elle méprise.

Il s'établit d'ailleurs une sorte d'équilibre dans le drame au moyen de cette réconciliation de Mme Linde et de Krogstad. La destinée de Krogstad, l'homme taré, qui est sauvé par la charité d'une femme, est en opposition directe avec celle de Helmer, l'homme universellement estimé, que sa femme abandonne. Cela signifie qu'on peut passer aux yeux du monde pour un citoyen modèle dont la vie de famille paraît exemplaire, et mériter néanmoins un châtiment cruel parce qu'on est un mari détestable. Ibsen veut opposer les unions que le monde honore, parce que toutes les formalités et toutes les bienséances y sont observées, mais d'où le véritable amour est absent, à ces unions en apparence interlopes, contractées peut-être sans cérémonie officielle, mais cimentées par un dévouement réciproque et une entente parfaite, et qui sont les vrais mariages. Il ne nous dit pas si Mme Linde et Krogstad vont au temple et à la mairie. Il les en dispenserait volontiers.

CHAPITRE V

LES REVENANTS

Un directeur de théâtre de province, en quête d'un de ces sous-titres qu'aime le public des chefs-lieux de départements, pourrait en emprunter un à Dumas fils et mettre sur son affiche : *Les Revenants* ou *Les idées de Mme Alving*. Comme Mme Aubray, l'héroïne de ce drame a des idées très personnelles, bien entendu, sur le mariage, puisque c'est le sujet sur lequel Ibsen ne se lasse pas de revenir. Comme Mme Aubray, elle est décidée à les mettre en pratique lorsqu'il s'agit de marier son fils. Mais Mme Aubray n'est qu'une timide auprès de Mme Alving. Celle-ci, dans sa guerre aux préjugés, est d'une logique féroce. « On ne sait pas, dit très bien M. Jules Lemaître, jusqu'où peut aller une femme du Nord en rupture de puritanisme (1) ! »

Toujours soucieux de ne pas nous présenter sa thèse comme un pur produit de l'esprit, mais comme

(1) *Impressions de théâtre*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1891, 5e série, p. 13.

une leçon vivante, comme la moralité des faits, Ibsen nous explique de quelle manière, à la suite de quels événements Mme Alving a conçu ces idées.

Supposez que Helmer, le mari de *Maison de poupée*, au lieu d'être simplement un honnête imbécile, se soit livré secrètement à la débauche. Supposez que Nora, prise de dégoût, soit partie d'instinct, avant d'avoir eu le temps de faire ses réflexions, et qu'ensuite elle se soit laissé sermonner par sa famille ou ses amies, et ramener au domicile conjugal. La vie des deux époux continue à être ce qu'elle était auparavant, honnête et tranquille en apparence, mais en réalité hideuse du côté du mari, un enfer pour la femme. Nora se mettrait alors à réfléchir. Elle se demanderait qui des deux avait raison, elle de fuir, ou la société de la renvoyer chez Helmer. Sa conscience et ses raisonnements lui donneraient la certitude que c'est elle qui était dans son droit. Son instinct ne l'avait pas trompée ; son premier mouvement était le bon. C'était sa nature honnête et délicate qui se refusait à une association avec un être dégradé. Cependant Nora, bien que sûre d'avoir bien agi, ne recommencerait pas. Elle reculerait devant ce que le monde appellerait un nouvel esclandre, afin de sauvegarder la réputation de la famille, afin que son fils portât un nom respecté. Elle affecterait d'être heureuse ; le sourire aux lèvres, elle laisserait ignorer à tout le monde son martyre intérieur. Mais esclave, au dehors, de l'opinion publique et des convenances,

elle a sa pensée libre. Absolument sûre que le monde a eu tort dans une circonstance, elle a examiné s'il ne se tromperait pas dans beaucoup d'autres. Cette société qui, contrairement à toute justice naturelle, lui ordonne de rester fidèle au mari le plus indigne, n'impose-t-elle pas d'autres lois encore non moins insensées et barbares ? Nora ferait le tour des principales opinions humaines ; elle découvrirait que les grands mots de morale et de devoir sonnent creux, et que, dans la vie telle que le monde la règle, tout n'est qu'erreur ou duperie.

Hélène Alving est une Nora réintégrée au domicile conjugal, renvoyée à un mari odieux et amenée par ses souffrances à l'émancipation complète de l'esprit. Sa mère et ses deux tantes lui ont fait faire un mariage d'argent. Au capitaine Alving, plus tard chambellan, qui était un parti avantageux, elle aurait préféré le pasteur Manders ; mais sa famille disait que ce serait folie de refuser la main d'un jeune homme riche et séduisant ; sans trop se consulter, elle céda. Alving était un viveur, un grand coureur de filles que le mariage ne corrigea point. Au bout d'une année sa femme n'y tint plus, elle s'enfuit et alla se jeter dans les bras de Manders en lui disant : « Me voici, prenez-moi ! » Mais le pasteur était le représentant de la morale austère. Bien qu'il éprouvât de son côté quelque tendresse pour la jeune femme, il remporta sur lui-même une grande victoire et la persuada de retourner auprès de son époux. Hélène

le fit, et lorsque ensuite elle eut donné le jour à Oswald, elle se crut obligée de cacher toutes les turpitudes du capitaine pour sauver l'honneur de la famille. « J'ai supporté bien des choses dans cette maison, raconte-t-elle à Manders. Pour l'y retenir les soirs et les nuits, j'ai dû me faire le camarade de ses orgies secrètes, là-haut, dans sa chambre. J'ai dû m'attabler avec lui en tête-à-tête, trinquer et boire avec lui, écouter ses insanités ; j'ai dû lutter corps à corps avec lui pour le mettre au lit (1). » Un jour elle entendit dans une pièce voisine sa femme de chambre qui se débattait en criant : « Laissez-moi, mais lâchez-moi donc, Monsieur le chambellan. » La résistance ne fut pas longue. La liaison ayant eu des suites, on maria vivement la femme de chambre à un ouvrier complaisant, Engstrand.

De ces scandales rien n'a transpiré au dehors. Hélène maintenait avec un courage inflexible le renom de la maison. Elle faisait croire aux vertus de son mari. Alors que celui-ci, abruti par la débauche, restait, « du matin au soir, étendu sur son sofa, plongé dans la lecture d'un vieil almanach officiel », l'intrépide femme accomplissait toutes sortes de bonnes œuvres dont elle faisait retomber le mérite sur lui. Pour que son fils ne découvrît pas la vérité, elle l'a envoyé faire ses études au loin. Dans les lettres qu'elle lui écrivait, elle lui faisait l'éloge de

(1) Traduction de M. Prozor. Paris, Savine, 1889.

son père. Et maintenant encore, dix ans après la mort d'Alving, elle a craint que le secret ne fût trahi. Pour prévenir les révélations possibles, elle a fait élever un monument en l'honneur du chambellan ; c'est un asile qui portera son nom et fera bénir sa mémoire.

Mme Alving, en agissant ainsi, a-t-elle été sublime? Non, elle a été coupable et lâche. Sa vie d'abnégation n'a été qu'un lâche mensonge, mensonge d'autant plus impardonnable qu'elle connaissait le néant de la morale courante dont elle se faisait l'esclave. Il y a eu contradiction complète entre sa pensée et sa conduite publique. Quand elle eut été reconduite à un foyer détesté, elle a eu conscience que la société lui imposait une loi stupide. On ne fait point sa part au doute. Ayant découvert une erreur de l'opinion publique, Mme Alving en découvrit mille autres. « Lorsque vous m'avez pliée à ce que vous appeliez le devoir, dit-elle à Manders, lorsque vous avez vanté comme juste et équitable ce contre quoi tout mon être se révoltait avec horreur, j'ai commencé à examiner l'étoffe de vos enseignements. Je ne voulais toucher qu'à un seul point ; mais, celui-ci défait, tout s'est décousu. Et je vis alors que vos coutures étaient faites à la machine. » Mais elle s'est bornée à des audaces de pensée. Ses actes ont été conformes à ce qu'elle appelle l'ordre prescrit. Elle a suivi un conseil de Manders qui dit : « On n'a vraiment pas besoin de rendre compte à chacun de

ce qu'on lit et de ce qu'on pense entre ses quatre murs. » Quand il s'agit de passer de la théorie à la pratique, souvent les esprits les plus hardis sont arrêtés par des scrupules ; ils éprouvent quelque timidité devant l'idée qui va prendre corps ; c'est un pas redoutable à franchir que celui qui sépare la spéculation de l'action. Et puis notre âme conserve avec le passé des attaches qu'il est difficile de rompre entièrement. Les superstitions sont vivaces ; elles sont l'hydre aux mille têtes qui reparaissent, à peine abattues. L'empereur Julien, en révolte contre le christianisme, gémissait d'en subir encore le prestige. « C'est plus qu'une doctrine, dit-il à Maxime, que cet homme divin a répandu sur la terre, c'est un charme qui captive les sens. *Quiconque y a été soumis une fois n'arrivera jamais, je le crains, à s'en délivrer tout à fait* (1). » Mme Alving a été hantée, comme l'empereur Julien, par ces retours du passé; des préjugés mal éteints la retiennent. Elle les appelle des revenants. « Je suis près de croire, pasteur, dit-elle, que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos père et mère qui coule en nous, c'est encore une espèce d'idée détruite, une sorte de croyance morte, et tout ce qui en résulte. Cela ne vit pas ; mais ce n'en est pas moins là, au fond de nous-mêmes, *et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer*. Que

(1) *Empereur et Galiléen*, première partie, acte V.

je prenne un journal et me mette à le lire : et je vois des fantômes surgir entre les lignes. Il me semble, à moi, que le pays est peuplé de revenants, qu'il y en a autant que de grains de sable dans la mer. Et puis, tous, tant que nous sommes, nous avons une si misérable peur de la lumière ! » Ce sont ces revenants qui ont rendu lâche Mme Alving. C'est ce respect superstitieux des convenances qui lui a fait jeter un voile sur les hontes de son foyer. C'est cette peur de la lumière qui lui a fait éloigner Oswald. « Si j'étais celle que j'aurais dû être, j'aurais pris Oswald à part et je lui aurais dit : Ecoute, mon garçon, ton père était un homme perdu... » Elle n'a pas eu ce courage ; elle a lâchement trahi la vérité.

Tel est l'état d'âme de Mme Alving quand s'ouvre la pièce. Les événements auront pour effet d'émanciper complètement son énergie, de détruire en elle les derniers restes de préjugés, de la faire passer des pensées aux actes jusqu'à cette chose qui pourrait paraître abominable et qui est de donner du poison à son fils pour le délivrer de la vie.

L'événement décisif qui produit chez Mme Alving un redoublement d'audace est le retour de son fils. Oswald revient de Paris où il est devenu un peintre célèbre. Avec lui, ce qui entre en Norvège, c'est l'esprit formé par la vie d'une grande cité, élevé au-dessus des idées mesquines et de la morale étroite d'un petit peuple, élargi et ennobli par le culte de la beauté. Avant son arrivée, Mme Alving ne trou-

vait d'écho à ses pensées que dans certains livres dont le pasteur Manders condamne le déplorable esprit. Voici que son fils s'exprime comme ces ouvrages. Il prétend que le puritanisme norvégien est une malheureuse aberration, quand il n'est pas une odieuse hypocrisie. Ses compatriotes s'imaginent que chez eux seulement règne une morale pure, que leur pays est le refuge des saines croyances. Mais ce sont ces honnêtes pères de famille, modèles de toutes les vertus, qui sont les plus ardents au plaisir, les plus grands débauchés, dès qu'ils viennent à Paris, quittes, après leur retour dans le Nord, à maudire la corruption de la Babylone moderne. Les sincères sont des égarés qu'il faut plaindre. Leur religion sombre est contraire à la loi de nature. Ils suivent un faux idéal et s'imposent de faux devoirs. La loi souveraine du monde, celle qui triomphe dans les pays du soleil, c'est la libre expansion de l'être humain. Oswald appelle cela la joie de vivre. Ce n'est pas la recherche effrénée du plaisir, c'est le développement qu'aucune religion, qu'aucune morale ne contrarie, de toutes nos énergies vitales. La joie de vivre et la joie de travailler sont pour Oswald la même chose. La vie, c'est le plaisir de se dépenser, d'agir, d'exercer toutes ses facultés. Quelle étroite conception l'on s'en fait en Norvège ! « On apprend ici, dit Oswald, à regarder le travail comme un fléau de Dieu, une punition de nos péchés, et la vie comme une chose misérable,

dont nous ne pouvons jamais être délivrés assez tôt.» Tout à l'heure en effet nous entendions dire à Manders : « Chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rébellion. Quel droit avons-nous au bonheur ? » Tous les droits, pense Oswald. Du moment que nous sommes mis sur la terre, c'est pour jouir des biens qu'elle nous offre. On a tort de vouloir faire de la vie une vallée de larmes, un pays gris, sans soleil, comme cette Norvège qu'Oswald n'a jamais vue que par la pluie. Ainsi l'on fait de la vie de famille une chose horriblement ennuyeuse. Le mariage est soumis aux prescriptions les plus tyranniques ; on ne parle que des devoirs et des charges des époux ; le foyer domestique devient une prison. La vraie vie de famille, les vrais mariages, Oswald les a vus en France, en Italie, chez des artistes qui n'avaient pas le moyen de se marier, dans ces faux ménages, comme les appelle Manders, mais qui n'ont rien de faux ni d'immoral, qui sont au contraire les unions idéales parce qu'elles sont sans contrainte et reposent sur une passion sincère. C'est ce qu'on ne comprend pas en Norvège ; on couvre de boue « la belle, la superbe, la libre existence de là-bas ! »

Par ce rôle d'Oswald nous sommes ramenés à *Empereur et Galiléen*. Comme le prince épris de la beauté antique, le jeune artiste oppose la nature et le devoir, la vie joyeuse telle que l'entendaient les païens, et la vie triste que mènent les sociétés chré-

tiennes. Pour Julien et pour Oswald le soleil est le symbole de l'existence sereine, belle et libre. C'est le soleil qu'invoque l'empereur expirant. « Mère, donne-moi le soleil ! » dit Oswald poursuivant son rêve de lumière et de beauté, pendant que la folie éteint son intelligence.

La joie de vivre ! Cette expression frappe vivement Mme Alving. « Maintenant je saisis tout, s'écrie-t-elle... C'est la première fois que je vois la vérité. » Cette formule résume, à ses yeux, tout un système de morale qu'elle entrevoyait confusément. Elle s'explique à présent pourquoi la société fait fausse route, elle se rend nettement compte de ce qui manque à son pays. On comprime les instincts de l'homme, on lui défend d'assouvir de légitimes besoins. Aux lois naturelles, c'est-à-dire à nos goûts, à nos appétits, à nos passions, on substitue des obligations artificielles et arbitraires qui faussent notre être, et par là nous devenons incapables de faire quelque chose de grand. Mme Alving s'accuse maintenant d'avoir été la complice de ce perpétuel attentat contre la nature humaine. Elle se juge responsable de la dégradation de son mari, parce qu'en face de ce tempérament exubérant qui demandait à se dépenser elle représentait le devoir qui le réprimait. « La joie de vivre ! dit-elle à Oswald. Il semblait la personnifier... Il communiquait la gaîté, il répandait un air de fête autour de lui. Et puis cette force indomptable, cette plénitude de vie qu'il possédait !... Et

voilà que ce joyeux enfant, — car il était comme un enfant dans ce temps-là, — se trouve fixé dans une demi-grande ville qui n'avait aucune joie à lui offrir, mais des plaisirs seulement. Pas de but à atteindre; il n'avait qu'un emploi. Pas un travail où tout son esprit eût pu s'exercer; rien que des affaires. Pas un seul camarade capable de sentir ce que c'est que la joie de vivre; rien que des compagnons d'oisiveté et d'orgie... Il arriva ce qui devait arriver... Ton pauvre père n'a jamais trouvé de dérivatif à cette joie de vivre qui débordait en lui. Moi non plus, je n'apportais pas de la sérénité à son foyer... J'avais reçu quelques enseignements où il ne s'agissait que de devoirs et d'obligations, et longtemps j'ai vécu là-dessus. Toute l'existence se résumait en devoirs, — mes devoirs, ses devoirs, etc. Je crains d'avoir rendu la maison insupportable à ton pauvre père, Oswald. »

Un ferment de révolte qui agit sur Mme Alving plus puissamment encore que le langage d'Oswald, c'est la vue même du jeune homme et les nouvelles qu'il donne de sa santé. Oswald est le revenant de son père. En le voyant entrer dans le salon, avec une vieille pipe du capitaine à la bouche, Manders en est tout saisi, il croit revoir le capitaine lui-même. Oswald ressemble à son père au moral comme au physique. Il aime, lui aussi, le vin, l'amour et le tabac. Quelques instants après que Mme Alving a raconté au pasteur l'histoire de la femme de cham-

bre se débattant, dans la pièce à côté, contre la poursuite de son mari, on entend dans la même pièce un bruit de chaise qui tombe et la voix stridente de Régine, sa domestique, qui crie : « Oswald, es-tu donc fou ? Lâche-moi ! » — « Des revenants » ! dit Mme Alving atterrée.

Le père a laissé au fils un plus cruel héritage, la même maladie que celle du docteur Rank. « Il y a en vous depuis votre naissance quelque chose de *vermoulu*, a dit un médecin de Paris à Oswald... Les péchés des pères retombent sur les enfants. » Le malheureux a d'abord éprouvé des douleurs de tête qui lui rendaient tout travail impossible. Par moments toutes ses facultés sont paralysées. Son cerveau se ramollit. « Je suis constamment porté, dit-il, à me représenter des draperies de velours de soie, nuance rouge cerise... quelque chose de délicat à caresser. » Un jour il a eu un accès de folie. Et maintenant il lui faut trembler sans cesse sous la menace d'un accès nouveau ; il se voit redevenu enfant, obligé d'avoir constamment quelqu'un auprès de lui pour le soigner. Pour se soustraire à cette calamité, il porte toujours sur lui des poudres de morphine qu'il fait promettre à sa mère de lui donner au premier retour du mal.

Voilà donc ce qui en est résulté, de ce que madame Alving a fait ce qu'on lui indiquait comme son devoir ! Si elle n'avait pas repris la vie commune avec son mari, elle n'aurait pas donné le jour à ce malheu-

reux qui gémit de ne pouvoir travailler et que torture la plus épouvantable angoisse. Ce devoir qu'on lui a fait accomplir a été un crime. Dès lors elle s'insurge avec une sorte de rage contre toute idée de devoir; elle va démolir de ses mains crispées tout faux idéal devant lequel s'incline la multitude. Oswald prétend qu'il ne peut rien souffrir de triste, que cette pluie perpétuelle le fait mourir d'ennui ; il a besoin de tous les plaisirs qui sont à sa portée ; il ne veut pas qu'on le contrarie. Eh bien, sa mère ne lui refusera rien. Elle le laisse fumer où il lui plaît. Quoiqu'il ait après le dessert bu beaucoup de liqueurs fortes, elle lui fait servir une demi-bouteille de champagne qu'il réclame. Comme il parle de l'angoisse qui l'obsède, elle s'écrie : « Je veux que mon fils soit gai. Il ne faut pas qu'il broie du noir ! » et elle fait apporter d'autre champagne, une bouteille entière cette fois. Oswald est amoureux de Régine. « Quand j'ai vu cette superbe fille devant moi, jolie, pleine de santé, — je ne l'avais jamais remarquée jusque-là — quand je la vis, je puis dire, les bras ouverts, prête à me recevoir... j'eus la révélation qu'en elle était le salut. C'est la joie de vivre que je voyais devant moi. » Il veut que Régine boive du champagne avec lui. Mme Alving la fait asseoir et lui donne un verre. Il veut la prendre pour sa maîtresse ou, si elle l'exige, pour sa femme. Mme Alving n'y met pas d'opposition.

Mais Régine est la demi-sœur d'Oswald. Elle est la fille du capitaine et de la femme de chambre séduite.

C'est donc un inceste que permettrait Mme Alving? Bah ! qu'importe ! La loi qui s'oppose à ce qu'un frère épouse sa sœur est-elle plus raisonnable que d'autres? L'inceste est d'ailleurs un fait qui n'est pas si rare. « La main sur le cœur, pasteur, dit Mme Alving, ne croyez-vous pas qu'autour de nous, dans le pays, il y ait plus d'une union entre gens tout aussi proches ? » La seule réponse que trouve le pasteur est de dire que ces choses-là ne se savent pas. Or, du moment qu'elles existent, pourquoi n'aurait-on pas le courage de les rendre publiques ? « Eh ! continue Mme Alving, nous en descendons tous, paraît-il, d'unions de cette sorte. Et qui a institué ces choses-là, pasteur? » L'héroïne n'est pas assez pédante pour citer des exemples de la mythologie païenne. Mais on voit qu'elle accepterait sans être choquée la large morale des Grecs qui plaçaient au sommet de l'Olympe le couple de Jupiter et de Junon. Oswald et Régine s'appartiendront donc, s'ils veulent; seulement, à la différence de ce qui arrive à certains époux, ils sauront qu'ils sont frère et sœur. Mme Alving le leur apprend, non pas pour les séparer, mais afin que leur union ne repose sur aucune tromperie. L'union n'est pas consommée ; ce n'est pas que la mère ou le fils soient pris de scrupules ; c'est parce que Régine, informée de la santé d'Oswald, refuse d'être sa garde-malade.

Mme Alving provoque chez Oswald un autre affranchissement des liens du sang. Elle avait cru pendant

longtemps qu'un enfant devait respecter son père. « N'y a-t-il pas une voix de mère, lui avait dit le pasteur, qui vous défende de briser l'idéal de votre fils? » Elle le brisera, ce faux idéal qu'elle a eu la faiblesse d'élever dans ses lettres. Oswald saura qu'elle l'a trompé ; elle lui apprendra que son père était un homme pourri. Elle s'imaginait qu'Oswald serait accablé par cette révélation; il n'en est que surpris.

« Je n'ai jamais rien connu de mon père, dit-il. Je n'ai pas de souvenir de lui, si ce n'est qu'une fois il m'a fait vomir.

Mme Alving. — C'est affreux quand on y pense! Un enfant ne doit-il pas de l'amour à son père, malgré tout ?

Oswald. — Quand ce père n'a aucun titre à sa reconnaissance ? Quand l'enfant ne l'a jamais connu ? Et toi, si éclairée sur tout autre point, tu croirais vraiment à ce vieux préjugé ?

Mme Alving. — Il n'y aurait donc rien qu'un préjugé ?

Oswald. — Oui, tu peux en convenir, mère. C'est une de ces idées courantes que le monde admet sans contrôle et...

Mme Alving, *saisie.* — Des revenants ! »

Un dernier revenant à chasser, c'est une fausse conception de l'amour maternel. D'après la morale ordinaire, rien ne doit être plus précieux pour une mère que la vie de son fils. Mais quand cette vie est

misérable comme celle que Mme Alving a donnée à Oswald, ne se pourrait-il pas qu'elle eût le devoir de la lui enlever? Oswald le prétend. « Je ne te l'ai pas demandée, lui dit-il, et quelle sorte de vie m'as-tu donnée? Je n'en veux pas ! Reprends-la ! » S'il retombait en enfance, elle se dévouerait pour lui, car elle est une mère admirable. Le voir idiot, impuissant à s'aider lui-même, elle s'y résignerait, pourvu qu'elle le conserve. Et Oswald la supplie de hâter sa fin, lorsqu'il sera frappé de cet accès dont il est sûr de ne pas guérir ! Non, ce serait atroce. Pourtant elle lui promet de lui faire prendre les poudres de morphine, dès qu'il perdra la raison. Elle le promet, persuadée que ce sera le meilleur service à rendre au malheureux. Son cœur de mère, après une lutte violente, saura prendre cette épouvantable résolution.

Voici la scène finale du drame, l'une des plus terribles qui soient au théâtre :

OSWALD. Immobile dans son fauteuil, il tourne le dos au fond de la scène ; soudain il prononce ces paroles : — Mère, donne-moi le soleil.

Mme ALVING, le regardant, effrayée : — Que dis-tu?

OSWALD, répétant d'une voix sourde et atone. — Le soleil... le soleil !...

Mme ALVING, s'approchant de lui. — Oswald, qu'as-tu ?

OSWALD semble s'affaisser dans le fauteuil; tous ses muscles se détendent ; le visage est sans ex-

pression ; les yeux regardent, éteints, devant eux.

Mme Alving, tremblante de frayeur. — Qu'est-ce que c'est que cela? (Criant.) Oswald, qu'as-tu ? (Elle se jette à genoux devant lui et le secoue.) Oswald, Oswald ! Regarde-moi ! Ne me reconnais-tu pas ?

Oswald, avec la même voix atone. — Le soleil !... le soleil !...

Mme Alving, se levant d'un bond, désespérée, les deux mains dans la chevelure, et criant : — Je n'y tiens pas ! (A voix basse, toute raidie.) Je n'y tiens pas !... Jamais ! (Subitement.) Mais où sont-elles? (Elle cherche rapidement dans la poche d'Oswald.) Là ! (Elle recule de quelques pas et s'écrie :) Non, non, non !... Oui !... Non, non ! (Les mains crispées dans sa chevelure, elle se tient à quelques pas de son fils et le fixe avec une muette épouvante.)

Oswald, toujours immobile dans son fauteuil. — Le soleil !... le soleil !...

Le rideau tombe à temps pour que nous n'ayons pas l'horrible spectacle d'une mère qui donne un poison foudroyant à son fils.

La véhémence avec laquelle le poète lance par la bouche de Mme Alving ses attaques contre l'ordre établi ne l'entraîne pas à dépasser dans ses peintures les limites du vraisemblable. Le talent qu'a l'artiste de rester maître de son sujet, alors que le moraliste semble emporté par la colère, est plus admirable encore dans les *Revenants* que dans *Maison de Poupée*. Les charges contre la société sont plus

impétueuses; l'horreur du monde tel qu'il existe est exprimée avec plus de passion, et, malgré cette ardeur, Ibsen envisage les êtres et les choses du regard le plus lucide. Tout en disant avec exaltation ce que les hommes devraient être, il les montre avec précision tels qu'ils sont. Mme Alving n'est pas une sectaire en délire, une énergumène grimaçante. C'est d'un ton posé, avec un sourire doux et triste, qu'elle tient au pasteur Manders ses hardis propos. Aucun mouvement disgracieux ne dérange sa majestueuse attitude. Ses colères de femme rebelle ne crispent point ses beaux traits distingués. C'est seulement dans ses moments d'angoisse maternelle qu'elle est violemment agitée, qu'elle se tord les mains et pousse des gémissements rauques. Mais ce n'est pas qu'alors seulement elle redevienne femme: elle l'est toujours restée. Pas plus qu'elle, Oswald n'est un personnage de fantaisie. Combien cet artiste à l'esprit libre, au franc langage, est supérieur à certaines figures analogues que l'on rencontre fréquemment dans le théâtre d'Augier, à ces bons jeunes gens pourvus de toutes les qualités et forcément sympathiques, qui ont toujours raison contre les méchants! Les jeunes artistes, militaires ou savants d'Augier font l'effet de ces chromolithographies représentant de beaux messieurs bien frisés et pommadés, aux moustaches conquérantes, dont rêvent les petites pensionnaires et les femmes de chambre. Oswald est un portrait à l'eau-forte, avec des ombres inquiétantes.

Ibsen ne reste pas moins maître de lui quand il dépeint le représentant de cette société qu'il combat à outrance. Il était si facile de faire de Manders une caricature ou un être odieux. Au lieu de cela, le poète lui donne un véritable charme. Deux travers le rendent amusant : une excessive timidité et une crédulité non moins grande. Sa timidité provient de son rigorisme. Il pousse la pudeur jusqu'à ne pas oser regarder les femmes. Oswald s'aperçoit du premier coup que Régine est une superbe fille. Manders remarque seulement qu'elle a grandi depuis sa première communion. Quand elle lui dit : « Madame prétend que je me suis développée », il rougit et baisse les yeux, de peur de constater le développement en question. Régine voudrait entrer à son service parce qu'il habite la ville et aussi parce qu'elle espère exercer quelque empire sur lui. Mais le pasteur, qui craint de s'exposer à la tentation, affecte de ne pas comprendre, et son embarras est comique. Quand il vient voir Mme Alving à la campagne, il n'accepte pas la chambre qu'elle lui offre. En défiance contre elle depuis le jour où elle est venue se jeter dans ses bras, il descend dans un hôtel près du port. « C'est plus commode, dit-il, pour reprendre le bateau. » Apôtre sincère de la foi chrétienne, Manders est par là, selon Ibsen, incapable de toute critique et logiquement amené à croire aux plus grossiers mensonges. Il a accepté les dogmes sans contrôle ; il ne s'est jamais demandé quels sont les fondements de cette morale

traditionnelle qu'il personnifie. Il n'a jamais lu les livres qui discutent librement des choses de la religion ; d'emblée il les estime abominables. De telles habitudes d'esprit transportées dans la vie pratique exposeront Manders aux plus graves bévues. Les manières dévotes du menuisier Engstrand lui feront illusion ; il se laissera attendrir par un conte invraisemblable que lui fait l'habile coquin, et il lui promettra de l'argent qu'il croira consacré à une œuvre pieuse, alors qu'Engstrand doit s'en servir pour ouvrir un mauvais lieu. De même il est dupe des airs de sainte Nitouche que sait prendre Régine. Celle-ci, partant pour la ville afin d'y « faire valoir sa jeunesse », compte sur le pasteur pour faciliter ses débuts. Elle lui parlera de projets très édifiants et, soyez-en sûrs, elle réussira à se faire mettre dans ses meubles par lui. Voilà comment le respect du devoir réprime l'individu, et comment l'esprit de soumission l'égare. La règle que Manders prêche et pratique le rend aussi peureux, aussi docile et naïf qu'un agneau ; il y a des gens pour le tondre.

La vérité des rôles d'Engstrand et de Régine est une des choses qui frappent le plus celui qui lit ou voit jouer pour la première fois les *Revenants*. Ibsen a su refaire Tartufe après Molière. C'est un Tartufe en bourgeron aux mains calleuses, un boiteux de menuisier qui pue le vin, et chez qui l'ivrognerie n'est pas le pire des vices. Autrefois il consentait, contre une forte somme, à épouser la femme de

chambre mise à mal par le chambellan, et à s'attribuer la paternité de Régine. Demain il sera le patron d'un bouge dont il voudrait que Régine fût la grande attraction. Mais la jolie dévergondée préférera travailler pour son propre compte. Elle chassera de race. Ces deux personnages parlent une langue dont les traductions ne donnent malheureusement aucune idée. Engstrand a un vocabulaire de dévot ; ses phrases ont des tours bibliques et onctueux ; mais souvent, surtout quand Manders n'est pas là, une expression canaille ou un gros juron lui échappe. Régine, parce qu'elle a été élevée dans la maison du chambellan Alving, affecte de se servir de termes choisis. Lorsqu'elle parle à Engstrand, elle fait l'importante avec quelques bribes de français qu'il prend pour de l'anglais. Avec Manders elle étudie ses mots et parle d'un petit ton doucereux qui fait la meilleure impression sur le saint homme.

La composition des *Revenants* est aussi remarquable que celle de *Maison de Poupée.* C'est la même solidité de construction, le même enchaînement puissant de toutes les parties du drame. Prenons pour exemple la scène du premier acte où Mme Alving et Manders discutent la question de savoir si l'asile sera assuré, et se décident pour la négative, bien que, la veille même, il y ait eu un commencement d'incendie dû à une imprudence d'Engstrand. Cette scène ne sert pas seulement à nous donner une idée de l'étroitesse d'esprit des gens dont Manders est le

type. Elle prépare la fin du deuxième acte où le feu éclate, allumé par le menuisier ivre. Oswald est un des plus zélés à le combattre. La fatigue provoque chez lui l'accès de folie qu'il redoutait, et sa mère lui donnera les poudres de morphine. Or Mme Alving avait fait construire l'asile avec la fortune de son mari, afin de n'en rien garder ni pour elle-même ni pour son fils. L'incendie lui enlève Oswald, et consume l'établissement qu'elle ne pourra plus faire reconstruire, car elle n'en a plus le moyen et aucune assurance ne couvre la perte. Le feu a détruit tout ce qui lui restait de son mari.

La scène de la folie est amenée de loin. Ibsen ne la jette pas tout à coup et brutalement sur le théâtre, sans nous avoir prévenus. Il nous montre le jeune artiste s'acheminant pas à pas vers l'épouvantable catastrophe. D'abord, nous apprenons qu'à Paris Oswald est resté quelque temps sans travailler. Dans sa première conversation avec Manders il s'échauffe, et, obligé de sortir pour se calmer, il se plaint de ne plus pouvoir supporter d'émotion un peu vive. Nous le soupçonnons déjà d'être malade, bien que sa mère fasse admirer sa belle mine à Manders. Ensuite, quand nous entendons dire à Mme Alving que son mari est mort dans la dissolution, en donnant à ce terme un sens médical, on nous fait craindre que le fils ne s'en ressente. Plus tard Oswald raconte lui-même à sa mère qu'il est brisé d'esprit et incapable de travailler ; il

rapporte les paroles de ce médecin de Paris qui disait qu'il expiait les péchés de son père. Il parle une première fois d'une horrible angoisse qui l'obsède, sans s'expliquer à ce sujet. Dans l'acte suivant seulement, nous apprenons qu'il a eu un accès de folie, et que cette affreuse angoisse est la menace d'être frappé de nouveau. En revenant de l'incendie, il prononce des paroles extravagantes ; nous sentons que la crise approche, et quand elle éclate subitement, après un moment de calme trompeur, elle n'a rien pour nous d'inattendu. Ainsi nous voyons la maladie d'Oswald à tous les degrés, depuis une simple fatigue cérébrale jusqu'à l'effondrement complet de son intelligence, et, à mesure que son cas se révèle comme étant de plus en plus grave, nous voyons redoubler les terreurs de sa mère, redoubler aussi la haine de la malheureuse femme contre la société responsable de ces calamités.

Si, récapitulant l'activité d'Ibsen dans cette troi sième période, nous cherchons dans notre siècle les auteurs auxquels on pourrait le comparer, les noms qui s'offrent sont ceux de Scribe, d'Augier, de Dumas fils et de Zola. En effet, dans les quatre pièces que j'ai appelées drames modernes, le poète norvégien est successivement l'heureux rival de chacun de ces quatre maîtres : de Scribe dans *l'Union de la Jeunesse*, d'Augier dans les *Soutiens de la société*, de Dumas dans *Maison de Poupée*, et enfin

dans les *Revenants* de Dumas et de Zola qui collaboreraient. En douze ans (*l'Union de la Jeunesse* est de 1869, les *Revenants* de 1881) Ibsen a donc, sans subir l'action de la mode, par le travail de sa propre pensée, franchi l'énorme distance qui sépare la comédie d'intrigue du drame réaliste. En douze ans il a accompli, à lui seul, une évolution pour laquelle il a fallu plus d'un demi-siècle à la masse des auteurs français. Les *Revenants* sont le couronnement de sa troisième manière. On y trouve la vigueur et la vérité de Zola avec l'effort intellectuel et l'art de Dumas. C'est dire que ce drame peut être considéré comme un modèle du théâtre réaliste. Ceux qui ne rêvent rien au delà de ce théâtre, ceux qui ne demandent à l'art dramatique que de représenter la vie actuelle telle que nous la connaissons, aussi bien celle de l'esprit que la vie physique et sentimentale, ceux-là doivent se tenir pour satisfaits. Les *Revenants* leur donnent ce qu'ils réclament. A moins cependant que l'on ne fasse à Ibsen un crime de s'être abstenu de termes grossiers et de n'avoir pas lourdement pataugé dans l'ordure.

QUATRIÈME PARTIE

LES DRAMES SYMBOLIQUES

CHAPITRE PREMIER

LE SYMBOLISME D'IBSEN.

La science a des limites encore très resserrées, et la littérature qui prétendrait ne mettre en œuvre que des observations scientifiques ne saurait donner qu'un tableau très incomplet de la vie. Ce n'est pas à dire qu'il y ait un monde rigoureusement déterminé dont l'accès soit fermé à la science. Le spiritualisme est bien présomptueux lorsqu'il oppose à la matière qu'il abandonne aux savants proprement dits l'esprit dont il se réserve d'étudier les lois, lorsqu'il sépare nettement la physiologie et la psychologie. Nous ne savons pas au juste jusqu'à quel point les deux domaines sont distincts. La

physiologie empiète chaque jour sur la psychologie. Chaque jour le spiritualisme pur essuie une nouvelle défaite. Tel phénomène de l'âme dont les philosophes s'arrogeaient le droit de connaître seuls tombe sous la compétence du physiologiste. Les rapports entre la matière et l'esprit paraissent de jour en jour plus étroits. La science tend à devenir une.

Si donc la littérature scientifique ne donne de la vie qu'une représentation fragmentaire, ce n'est point parce qu'elle voudrait ramener toute l'activité humaine, comme prétend le faire Zola, à des fonctions de l'organisme. C'est là une façon personnelle à Zola d'envisager la littérature scientifique. On peut la concevoir aussi comme réunissant les données des physiologistes aux observations des psychologues. Elle tient compte de ce que l'on sait aussi bien de l'âme que du corps ; elle est fondée sur l'état actuel de la science. Or, c'est parce que celle-ci est encore bien loin de rendre compte de tout qu'une grande partie de notre être resterait en dehors de la littérature qui ne s'appuierait que sur elle.

Au delà des faits que les savants et les philosophes nous ont décrits et expliqués nous devinons tout un monde obscur. Nous ne croyons pas, comme les Grecs, à la Vérité qui sort nue et radieuse du puits. La Vérité moderne est un fantôme vague que nous nous épuisons à vouloir saisir. Il est certain que la science continuera peu à peu à lever une foule de

voiles. Mais, en attendant qu'elle le fasse, l'inconnu nous tourmente et nous séduit. Nous nous penchons avec curiosité sur l'abîme dont les profondeurs n'ont pas encore été sondées ; nous sommes attirés par le mystère.

Et puis, toutes les énigmes peuvent-elles être résolues? Une grande partie de l'inconnu n'est-elle pas l'inconnaissable? Il n'est pas prouvé qu'au-dessus du monde que l'analyse s'efforce de nous expliquer il n'y en a pas un autre qui nous restera impénétrable à jamais. Au contraire, il y a dans chacun de nous un certain mysticisme, un sentiment de l'infini, et ce sentiment est trop universellement répandu pour qu'on puisse n'y voir qu'une maladie ou qu'une illusion. Dans une multitude d'âmes il prend la forme de la foi religieuse, simple ou éclairée. Le besoin du surnaturel s'empare même des émancipés et des raffinés. Quelques-uns s'adonnent à la pratique des sciences occultes; d'autres affectent un dilettantisme religiosâtre qui devient parfois un retour involontaire à la piété naïve. La foule grossière est livrée à la superstition.

Rien de ce qui concerne l'homme ne devant rester étranger à la littérature, il faut que celle-ci fasse une place à cet élément obscur qui enveloppe notre être et qu'elle s'élève à ces hauteurs vers lesquelles nous aspirons instinctivement. Entendrons-nous par là qu'elle doit quitter la terre ferme et s'égarer dans les abstractions? Ce serait un retour en arrière

vers un romantisme nuageux, retour qui serait déplorable, s'il n'était impossible. Le naturalisme a été un progrès indéniable et, quoi que l'on fasse, personne ne soustraira jamais entièrement l'art à certains principes que cette école a fait prévaloir. Notre époque a été habituée au document positif; il n'est pas probable qu'il se produise une réaction assez puissante pour que nous cessions de demander aux écrivains des données parfaitement exactes. Que quelques-uns s'insurgent contre ce devoir d'observer la vérité, ils resteront des exceptions en antagonisme téméraire avec l'esprit général du siècle qui tient le plus grand compte des faits.

Le symbolisme est la forme de l'art qui donne à la fois satisfaction à notre désir de voir représenter la réalité et à notre besoin de la dépasser. Il fond ensemble le concret et l'abstrait. La réalité a un dessous, les faits un sens caché : ils sont la représentation matérielle des idées; l'idée paraît dans le fait. La réalité est l'image sensible, le symbole du monde invisible. Le symbolisme ainsi compris diffère beaucoup de ce genre raffiné qui est depuis quelques années inauguré en France, qui repose sur un principe excellent, sur la nécessité de « suggérer tout l'homme », de faire deviner une immensité vague, derrière les choses précises, mais qui n'est resté guère, jusqu'à présent, qu'un pur travail de forme, et qui est discrédité par quelques charlatans et beaucoup de maladroits. Le vrai symbo-

lisme, c'est l'idéalisation de la matière, la transfiguration du réel ; c'est la suggestion de l'infini par le fini.

C'est au symbolisme qu'ont abouti tous les grands poètes, lorsque, après avoir longtemps serré de près la réalité, ils ont voulu, sans lui être infidèles, ouvrir à leur pensée des horizons vastes. C'est ainsi que Shakespeare écrivit la *Tempête*, Gœthe la *Fiancée de Corinthe* et le second *Faust*.

Un fait remarquable, c'est que, dans notre siècle de science positive, deux des plus éminents réalistes ont marqué une forte tendance à verser dans le symbolisme. Dumas fils, après avoir posé les caractères précis et vivants que l'on sait, en a conçu d'autres qui, tout en ayant leur physionomie individuelle, représentent des principes, des forces morales. Il dit en effet dans la préface de la *Femme de Claude* : « Au lieu de mettre en mouvement des personnages purement humains, je présentai des incarnations totales, des essences d'êtres, des entités en un mot » ; et plus loin : « Dans cette pièce de la *Femme de Claude*, œuvre toute symbolique, comme l'a si bien compris et si bien expliqué Théodore de Banville dans le compte rendu qu'il en a fait (il n'y a que ces fous de poètes pour deviner ces choses-là !) dans cette œuvre particulière, Claude ne tue pas sa femme, l'auteur ne tue pas une femme, ils tuent tous deux la Bête, la Bête immonde, adultère, prostituée, infanticide, qui mine la société, dissout la famille, souille l'amour, démembre la patrie, énerve l'homme,

déshonore la femme, dont elle prend le visage et l'apparence, et qui tue ceux qui ne la tuent pas. » Mistress Clarkson, l'Etrangère, signifie « le despotisme de la femme incarné. »

M. Georges Brandes a très bien montré que Zola, le chef du naturalisme, est un symboliste malgré lui (1). Ainsi, lorsque dans la *Fortune des Rougon*, Miette monte sur une barricade, avec sa casaque à l'envers pour en faire éclater la doublure rouge, et, lorsque, le drapeau à la main, elle tombe frappée d'une balle au cœur, ce n'est pas une simple fillette qui périt. Miette prend des proportions de créature surhumaine ; elle grandit comme dans une apothéose ; elle devient le symbole de la liberté assassinée au Deux décembre. Dans la plupart des romans de Zola, M. Brandes signale de frappants exemples de symbolisme. Les deux personnages principaux de la *Faute de l'abbé Mouret* incarnent deux croyances ennemies, le christianisme et le paganisme. Nana représente la France impériale. La fin de l'*Œuvre* est toute symbolique. Zola dans tous ses livres anime la matière, et en fait une puissance morale, analogue à la fatalité antique. « Sa grande épopée des Rougon-Macquart, conclut M. Brandes, est donc un cycle de chants consacrés aux diverses incarnations de cette déesse mystérieuse et terrible dont il est le poète. »

(1) *Deutsche Rundschau*, janvier 1888.

Ibsen n'est pas devenu un symboliste du jour au lendemain. Que du temps où il subissait encore l'influence romantique, il ait conçu des figures qui sortaient de leur cadre et des situations qui avaient un sens caché, cela se comprend, le romantisme étant une échappée au delà du monde réel. Nous avons vu comment l'évêque Nicolas des *Prétendants à la couronne* représentait l'esprit clérical bouleversant la Norvège au moyen âge comme aujourd'hui. Mais pendant même qu'Ibsen s'acheminait vers le réalisme, il continuait à exprimer par des signes visibles un ensemble de pensées abstraites. Il fait remplacer à Brand la vieille église obscure et branlante, qui était l'emblème d'une foi peu éclairée et peu solide, par une église neuve, inondée de lumière, emblème de la pensée émancipée et de la volonté énergique. Presque tout est symbole dans *Peer Gynt*. Le soleil représente, dans *Empereur et Galiléen*, l'idéal païen de beauté et de liberté que Julien désire rétablir. C'est comme le symbole du même idéal que l'honore Oswald Alving. Dans les drames qui se placent entre *Empereur et Galiléen* et les *Revenants*, le poète fait effort pour s'enfermer dans la réalité. Tout y est lucide et précis ; les figures y ont des contours très arrêtés ; le raisonnement s'y poursuit avec une netteté géométrique. Il n'y a aucune issue vers le monde du rêve.

Un Ennemi du peuple est la première œuvre où s'affirme comme un système la nouvelle manière du

poète. Ce système n'est pas appliqué de toutes pièces dès le commencement de la nouvelle période. Il se développera peu à peu. Le symbolisme d'*Un Ennemi du peuple* n'est guère qu'une allégorie. Le drame est, extérieurement, l'histoire d'un médecin qui veut assainir une ville d'eaux; au fond, c'est la tragédie des réformateurs que le vulgaire livre au supplice. Le *Canard sauvage* est déjà quelque chose de plus qu'une allégorie. Le drame a pour point de départ un récit de chasse : un canard blessé d'un coup de fusil plonge sa tête dans la vase du marais; rapporté par un chien, il est donné à un vieux fou qui l'élève dans un grenier. Ce canard est le symbole de l'homme qui par la misère de sa nature est condamné à vivre dans les ténèbres et dans la boue; il ne faut pas essayer de le faire remonter à la lumière. Ce que l'auteur ajoute à l'allégorie, c'est la poésie de l'au-delà. De la mansarde où l'action se passe, des vues nous sont ouvertes sur l'immensité, sur la mer sillonnée par des vaisseaux qui se perdent dans le lointain, c'est-à-dire sur la vie grande et libre. Mais notre regard plonge d'autre part dans ce qu'Ibsen appelle « le côté ténébreux de l'existence ». Ce sont les faiblesses, les fatalités de la race et du tempérament, les mille infirmités qui accablent l'homme; c'est l'infinie misère de notre nature. *Rosmersholm* ne contient plus d'allégorie. C'est une œuvre d'où s'exhale la poésie la plus suave avec une mélancolie indicible. Elle laisse sous une sorte de charme magi-

que, sous l'impression d'une tristesse délicieuse qu'on ne voudrait pas secouer. Peu de drames donnent une plénitude d'émotion comme celui-là, et pourtant il y en a peu qui soient plus sobres et d'un développement plus calme. Simple et suggestif, il excite en nous de vastes pensées et imprime aux fibres de notre sensibilité des vibrations prolongées.

Une partie de *Rosmersholm* nous montre Ibsen redevenu incapable de s'enfermer dans le cercle infranchissable de la réalité, et obligé de pousser une pointe vers un monde étrange situé au delà du monde visible. Ce drame contient un élément fantastique. C'est l'apparition d'un fou qui traverse deux fois la scène, au commencement et à la fin. Dépeindre les effets de la folie, c'est à la fois se conformer à l'observation scientifique et laisser à l'imagination la clef des champs. On nous décrit une maladie véritable ; mais les extravagances de l'aliéné nous jettent dans l'irréel, elles nous entraînent dans un monde effrayant, où les liens habituels des choses sont rompus, les lois de la nature abolies, où les idées se heurtent dans un chaos tumultueux. Ulrik Brendel, le fou de *Rosmersholm*, déçu dans ses rêves, va se tuer, « il descend la côte dans la nuit et va se plonger dans le grand néant ». A sa sortie, un frisson nous saisit ; nous nous sentons au bord d'un abîme d'ombre et d'épouvante.

La *Dame de la mer* marque l'apogée de ce système qui combine avec des faits scientifiquement étudiés

et compris d'autres faits restés mystérieux, avec la vision nette des choses le sentiment vague des forces occultes, l'infini avec le fini. Ce drame contient une étude pathologique. L'héroïne, une femme d'une nervosité extraordinaire, a été fascinée, hypnotisée par un homme qui exerce sur elle, même de loin, le plus puissant ascendant. Considérée purement comme un fait d'ordre physiologique, la maladie d'Ellida Wangel est une de ces affections que la science a encore de la peine à expliquer. Elle a quelque chose de vague qui plaisait à Ibsen. Aux faits d'une clarté brutale il préfère ceux qui sont entourés d'une pénombre. Au lieu de nous rassasier par une description complète, par l'énumération de tous les symptômes d'un mal, il aime mieux nous soumettre des cas qui intriguent notre curiosité sans la satisfaire. Mais ce mal physique, ce mal inexplicable dont souffre Ellida, n'est que l'expression d'un mal moral. Cet homme qui la tient sous un charme si puissant est un marin. Il personnifie la mer; et la mer, c'est la liberté. La vraie maladie d'Ellida est le besoin d'indépendance.

Hedda Gabler ne doit pas davantage être pris au pied de la lettre. Les deux personnages principaux sont un mélange d'abstraction et de vérité tangible. Le drame s'élargit et devient la lutte entre le génie de la destruction et le génie de l'avenir.

Un fait positif au milieu, puis, pareilles à des rayons qui partiraient de ce point central, les idées

ou la leçon morale que le fait provoque, enfin, tout autour à la circonférence, une zone brumeuse qui représente le mystère dont la destinée humaine est entourée, voilà la figure géométrique, le « schema » du drame symbolique d'Ibsen.

La technique d'Ibsen, dans cette nouvelle période, reste à peu près la même que dans la période précédente. Aussi ai-je pu, en parlant de ses drames réalistes, emprunter des exemples aux pièces qui ne vont être étudiées que maintenant. Les personnages sont présentés avec la même netteté. Bien plus, l'art d'Ibsen se perfectionnant sans cesse, et le poète se rendant compte aussi qu'il avait à se garder contre les dangers de l'abstraction, il semble qu'il se soit efforcé de multiplier les détails qui parlent aux yeux. La différence faite, à propos des drames de la période précédente, entre les personnages qui ont leur origine première dans le cerveau du poète et ceux dont la vie a fourni le modèle, est de moins en moins sensible. Le poète sait si bien se séparer de certains personnages dont le premier germe a été certainement une idée, qu'il faut beaucoup d'attention pour découvrir qu'ils sont issus de lui. D'ordinaire, quand les acteurs d'un drame ne sont que des abstractions personnifiées, leurs traits et leurs attitudes ont une raison cachée. Il en est souvent ainsi chez Ibsen ; souvent un trait de la physionomie extérieure indique quelque particularité morale. Mais on rencontre aussi chez la plupart de ses person-

nages une quantité de détails qu'il ne faut pas chercher à expliquer par une intention secrète. Tel individu est blond ou brun ; il a tel tic, il marche de telle façon. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'Ibsen l'a vu tel dans la rue, et qu'il a fidèlement saisi sa silhouette au passage.

Et cependant il n'y a pas deux êtres distincts en chaque personnage, l'être physique et l'être moral. Les deux éléments sont entièrement fondus. L'unité des caractères est parfaite.

L'unité de l'action ne souffre pas davantage de la double nature à la fois concrète et immatérielle du sujet. Il est impossible de distinguer deux drames qui se développent côte à côte, ou l'un après l'autre. L'événement concret qui se déroule sous nos yeux nous révèle au même moment le drame intellectuel. Ce n'est pas évidemment avec une histoire de canard sauvage que le poète prétendra nous intéresser durant cinq actes. Nous voyons dès le début qu'il s'agit d'autre chose et que l'aventure de l'oiseau blessé est notre histoire à tous qui avons un peu plus ou un peu moins de plomb dans l'aile. Je ne sais quel critique reproche à *Un ennemi du peuple* de se composer de deux parties différentes, l'une où Stockmann lutte avec la municipalité pour assainir la station thermale ; l'autre où, changeant de rôle, il oppose l'homme isolé à la majorité. Il faut connaître mal Ibsen pour supposer qu'il ait voulu nous occuper, ne fût-ce qu'un moment, d'une querelle de

clocher et de conflits de petite bourgade. Dès le premier acte nous nous doutons qu'il ne s'agit pas d'un établissement de bains, mais de la société humaine tout entière qui a besoin d'être purifiée. Il y a même plus d'unité, dirai-je, dans un drame symbolique bien fait, comme le sont ceux d'Ibsen, que dans beaucoup d'autres œuvres qui prétendent parler à la fois aux sens et à l'esprit. Le drame symbolique présente l'idée immédiatement avec la réalité, tandis que certains auteurs ne trouvent de place pour l'enseignement moral que dans des digressions oratoires, dans des tirades qui sont des arrêts, toujours trop longs, de l'action.

Cette période est marquée par un changement notable qui s'est produit dans la doctrine d'Ibsen, ou plutôt dans la manière dont il la soutient. Le moraliste de *Brand* et des *Revenants* ne renie pas ses idées d'autrefois, mais il tend à les croire inapplicables. Il a eu, le vaillant batailleur, des heures de découragement où il s'est demandé à quoi sert de lutter contre la multitude. Stockmann tient tête à la majorité avec crânerie, il méprise superbement la plèbe; mais déjà l'on commence à sentir que le poète n'a plus de confiance dans l'issue de la lutte. Il a l'air de sourire lui-même de la passion de son héros; il s'amuse de lui, il lui prête des exagérations de langage qui donnent une apparence paradoxale aux thèses qu'il a lui-même défendues toute sa vie. La thèse du *Canard sauvage* est qu'il faut des men-

songes à l'homme et que ceux qui veulent les lui enlever sont coupables. Singulier langage de la part d'un homme qui s'était donné pour tâche de proclamer la vérité ! *Rosmersholm* raconte la défaite de l'idéal païen de Mme Alving par ces revenants que la malheureuse femme disait si difficiles à chasser, la défaite de la joie de vivre par la morale du renoncement. La pensée du poète est redevenue un peu plus sereine dans les deux dernières œuvres ; cependant il n'a pas recouvré cette intrépidité confiante du temps de *Maison de Poupée* et des *Revenants*. Le sujet de la *Dame de la mer* est une victoire de la volonté, mais cette victoire consiste simplement à accepter de bon gré la situation contre laquelle l'héroïne se révoltait d'abord ; Ellida consent à s'acclimater. *Hedda Gabler* nous laisse entrevoir, comme une lueur lointaine, la possibilité du progrès, mais en nous faisant comprendre qu'il faudra de longs siècles jusqu'à ce que l'humanité se réforme.

La langue que parle Ibsen dans ses derniers drames n'a aucun des caractères que nos symbolistes ont donnés à la langue française. Chez la plupart de nos écrivains, le seul élément concret qui suggère l'idée est le mot. On enrichit la langue, on la varie, on l'assouplit, on la disloque même pour qu'elle nous plonge dans les états d'âme les plus délicats et les plus divers ; on travaille à la rendre capable d'éveiller mille nuances du sentiment, à lui donner la

puissance d'évocation qu'a la musique (1). Quelques-uns, estimant les ressources du français insuffisantes pour cela, parlent belge et vaudois.

Dans les drames symboliques d'Ibsen, où l'élément concret se compose de larges tableaux de la vie humaine, la langue n'est pas entamée. Elle n'a rien de mou ni de déliquescent. Elle reste précise, parfois âpre dans sa vigoureuse simplicité. Presque toujours les personnages emploient le ton familier de la conversation. Et cependant cette langue sans prétention donne par moments la sensation de l'au-delà obscur, de l'espace sans bornes. Les expressions dans leur laconisme sont grosses de pensées. Ou bien, lorsque l'émotion est intense, la prose s'élève et se pare d'images poétiques. Mais cette poésie est extrêmement discrète ; elle n'éclate pas en tirades ; elle est aussi concentrée que possible. La poésie d'Ibsen est une poésie sans paroles; en tous cas, c'est une poésie sans phrases.

Les œuvres de la dernière période d'Ibsen donnent la formule dramatique qui convient le mieux à notre époque. Son théâtre symbolique est bien celui qu'il

(1) Cette tentative a d'ailleurs déjà été faite, au commencement de ce siècle, par certains romantiques allemands. Louis Tieck a écrit des strophes molles et caressantes avec l'intention formelle de ne rien dire à l'esprit, et Novalis a laissé des pages d'un vague délicieux. Le genre passa d'Allemagne en Suède ; il y eut à Stockholm un groupe de décadents qui s'appelaient les phosphoristes et dont le chef fut Atterbom.

faut à une génération à la fois éprise de science et amoureuse du mystère, positive et idéaliste, critique et croyante. Le poète est d'ailleurs loin d'avoir achevé sa carrière. Sa vigueur physique et intellectuelle nous permet d'attendre encore d'autres drames où son esthétique aura fait sans doute de nouveaux progrès.

CHAPITRE II

UN ENNEMI DU PEUPLE.

Un Ennemi du peuple est une réponse aux clameurs qu'avaient soulevées les *Revenants*. Toute la Norvège affecta d'être scandalisée par le drame hardi où Mme Alving défendait l'idéal païen de la nature contre la morale courante. Il y eut une tempête de protestations. On déversa sur Ibsen des flots d'injures; on alla, comme on avait fait au temps de la *Comédie de l'amour*, jusqu'à se permettre les insinuations les plus indélicates au sujet de sa vie privée. Le poète avait la multitude contre lui; ses amis eux-mêmes le soutenaient timidement. Il prit sans peine son parti de cet isolement et de ces défections. L'expérience qu'il faisait lui inspira son drame d'*Un Ennemi du peuple*, qui a pour sujet sa lutte contre la foule et qui accentue encore son attitude intransigeante.

Ibsen raconte la parabole suivante qui constitue l'intrigue de sa pièce :

Il y avait une fois, dans des temps très récents, un médecin qui s'aperçut que la station thermale

où il était en fonctions avait des eaux contaminées. Il se livra à l'enquête la plus minutieuse, analysa les eaux avec soin et vit confirmer par un professeur d'Université la présence des microbes qu'il croyait avoir découverts. Il crut devoir, dans l'intérêt de la vérité et dans l'intérêt des baigneurs, divulguer au plus tôt le fait. Le danger d'épidémies pouvait être conjuré ; il suffisait de modifier un système de canalisation. Mais son projet d'amélioration se heurta au mauvais vouloir de la municipalité qui était responsable de la déplorable installation des bains et qui, malgré un rapport lumineux, ne voulait pas convenir de la nécessité de refaire les travaux. Le maire de la ville sut répandre le bruit que le médecin était dans une erreur complète ; l'argument décisif qui mit tout le monde de son côté fut que, pour couvrir les frais énormes nécessités par l'installation nouvelle, il faudrait que la ville contractât un emprunt, que par suite les impôts seraient augmentés, et que, les travaux devant durer deux ans, la population serait privée pendant tout ce temps des bénéfices que lui procurait l'affluence des étrangers. On manœuvra très habilement pour empêcher le docteur de faire connaître la vérité. Les journaux refusèrent de recevoir ses articles, les imprimeurs d'imprimer son rapport. Dans une réunion publique, organisée par lui-même, on réussit à lui défendre de parler des bains. Les contribuables, convaincus par les orateurs précédents

que son projet tendait à ruiner la ville, le sifflèrent et votèrent un ordre du jour qui le déclarait un ennemi du peuple. La foule ameutée le poursuivit jusqu'à son domicile, lui déchira ses habits et brisa ses vitres à coups de pierres. Le lendemain, la Compagnie des Eaux lui signifiait sa révocation, son propriétaire lui donnait congé, le vitrier refusait de remplacer les carreaux cassés, et dans la ville circulait une liste dont les signataires s'engageaient à ne jamais appeler l'ennemi du peuple auprès d'un malade. Ainsi le malheureux restait avec femme et enfants, sans ressources, exposé à mourir de faim.

La matière, serait-on porté à croire, est pauvre pour un drame en cinq actes. Le fait est que, si le poète n'avait, pour nous intéresser, que les tribulations de son médecin, il serait à craindre que notre attention ne languît. Mais cette longue histoire de bains et de microbes n'est que l'enveloppe matérielle d'un drame profond et palpitant qui se passe dans un tout autre domaine. C'est l'histoire du poète lui-même qui est persécuté parce qu'il veut enseigner la vérité à la foule. C'est l'histoire de l'homme libre, aspirant vers l'idéal, en conflit avec la multitude esclave de ses intérêts.

Le danger qui menaçait Ibsen, quand il composait *Un Ennemi du peuple*, c'est que, se mettant en scène lui-même, il ne fît un drame trop personnel, trop subjectif. A faire l'apologie de son attitude, il risquait de ne pas donner une image

exacte du monde réel, mais de le présenter sous un jour trop particulier, de l'arranger au profit de son système. Il a échappé à cet écueil avec un rare bonheur. Il nous donne dans son drame la sensation intense des choses telles qu'elles existent et la vue précise des personnages tels qu'ils vivent et respirent. Quoique les idées chères au poète rayonnent pour ainsi dire au travers de toutes les scènes, chacune de ces scènes est un admirable tableau d'un coin de la réalité, un tableau qui aurait par lui-même une très grande valeur, abstraction faite des idées qui s'y mêlent. Ibsen ne cherche pas un cadre poétique ou seulement gracieux pour un sujet qui lui tient tant à cœur. Il n'imagine à peu près rien qui s'élève au-dessus de la vie quotidienne. L'action se passe tantôt dans la maison d'un médecin de petite ville qui n'est pas riche, tantôt dans une salle de rédaction, tantôt dans une grande pièce nue. La salle de rédaction est d'un aspect désagréable, le mobilier tombe en ruines, les fauteuils sont crasseux et éventrés. Les personnages n'ont rien que de très ordinaire, sauf une exception ; celui-là même qui incarne les doctrines d'Ibsen est loin d'être idéalisé. Toute la partie extérieure du drame est représentée avec une sincérité et une indépendance artistique dont il y a lieu de faire le plus grand éloge.

Le docteur Stockmann, le héros de la pièce, a des manières communes. Je me le figure comme un petit homme trapu, à la tête grosse, à la physionomie un

peu vulgaire, au tempérament robuste. Il est très remuant, gesticule beaucoup, et ses gestes manquent de distinction. C'est un être matériel qui aime la bonne chère, qui vante l'appétit et une bonne digestion comme des sources de bonne humeur. Jovial et plein de rondeur, il se laisse aller à une exubérance naturelle. Dans un moment de gaîté, il empoigne sa femme par la taille et l'entraîne, sans écouter les cris qu'elle jette, dans un tourbillon de danse effrénée. Son langage n'a rien de choisi ; il ne sait pas mesurer ses expressions ; elles sont ou triviales ou brutales. Il fond sur ses adversaires comme un sanglier, les bouscule violemment, les traite d'idiots et leur met le nez dans la « cochonnerie » (c'est le terme qu'il affectionne pour désigner les bains) dont il les accuse d'avoir gratifié la ville. Il n'est pas plus réservé dans le choix de ses relations. Sa nature expansive le pousse à se lier avec des gens qu'il ne connaît qu'à moitié, à les inviter à sa table. Dans cette hospitalité si facile on sent quelque chose de la vanité du parvenu. Stockmann a longtemps vécu pauvre ; maintenant que l'aisance arrive, il aime à le faire voir. Il admire son installation et la fait admirer aux autres. Son frère refusant l'offre qu'il lui fait de manger un morceau, il veut du moins lui montrer un superbe rôti de bœuf qui est à l'office. Il fait remarquer la qualité de la nappe, ainsi qu'un abat-jour que sa femme vient d'acheter. Naturellement il reçoit ses invités sans aucune cérémonie ; coiffé d'un bonnet grec, une

bonne pipe à la bouche, il s'enfonce dans un fauteuil, à côté d'une table où fume un bowl de punch. Même dans les occasions où la dignité de son caractère atteint presque à l'héroïsme, il y a quelque chose de trivial et de légèrement ridicule qui reste attaché à sa personne. Voulant mettre à la porte deux fripons qui lui proposent un petit tripotage aussi avantageux qu'indélicat, que fait-il? il brandit contre eux... son parapluie ! Signe particulier : Stockmann ne se souvient jamais du nom de sa bonne. Il l'appelle « chose... machin... celle qui a toujours de la suie au bout du nez. »

Le petit nom de Stockmann est Thomas. Celui de sa femme est Catherine. Thomas et Catherine sont, pour ce qui regarde l'aristocratie des manières, deux époux parfaitement assortis. Mme Stockmann est une excellente femme, très dévouée à son mari, bien qu'elle le trouve par moments un peu fou. Par des prodiges d'économie elle réussit à peu près à joindre les deux bouts, malgré cet écervelé de docteur qui est incapable de compter. Elle le supplie de ne pas engager avec l'administration une lutte qui laissera la famille dans le dénûment ; elle le poursuit jusque dans l'imprimerie où il est allé porter son rapport, essayant en vain de lui faire garder le silence dans l'intérêt des enfants. Cependant, lorsqu'elle voit Stockmann abandonné de tous, elle le soutient avec énergie ; elle veut alors l'aider à proclamer la vérité.

Une nature d'élite c'est la fille du docteur, Petra.

C'est le type de la femme indépendante telle que la voulaient être Lona Hessel, Nora, Mme Alving. C'est une vaillante jeune fille qui a beaucoup étudié, beaucoup médité, et qui n'accepte aucune idée sans contrôle. Institutrice, elle s'indigne de tous les mensonges que l'enseignement officiel met dans la tête des enfants. Si elle en avait les moyens, elle ouvrirait une école libre où elle n'enseignerait que la vérité. Elle renonce à traduire un roman anglais pour un journal qui lui avait commandé ce travail, parce qu'il y a dans ce livre des doctrines qu'elle sait fausses. « Il y est question, dit-elle au rédacteur en chef, d'une puissance surnaturelle qui prend soin de ceux qu'on appelle les bons et arrange tout au mieux pour eux, tandis qu'elle punit ceux qu'on appelle les méchants... Vous-même, vous ne croyez pas un mot de tout cela. Vous savez parfaitement bien qu'il n'en est pas ainsi dans la réalité. » C'est elle qui pousse son père à la lutte, et qui blâme sa mère de vouloir qu'il se taise. Infatigable à la tâche, elle fait parfois sept heures de classe par jour, et le soir elle corrige les cahiers de ses élèves. Il lui est doublement agréable de travailler. Capable de gagner elle-même sa vie, elle se sent plus indépendante. Puis, elle aime le travail pour lui-même ; quand elle s'est dépensée toute la journée, la lassitude qu'elle éprouve le soir lui est délicieuse.

Parmi les autres personnages, nous remarquons Pierre Stockmann, le maire de la ville, frère du

docteur. Les deux frères forment un contraste parfait. Autant l'un est ouvert et expansif, autant l'autre est sournois et grincheux. Si le médecin doit sa bonne humeur à son bon estomac, c'est une gastralgie qui aigrit le caractère du maire. Le premier va droit devant lui, ne reculant devant aucune considération quand il s'agit d'accomplir son devoir. Le second, plein de vanité, prend un soin extrême de sa réputation à laquelle il sacrifie l'intérêt du plus grand nombre. C'est pour ménager sa réputation qu'il refusera de faire exécuter les travaux reconnus nécessaires par le médecin. Pour ne pas avouer que l'installation des bains, telle qu'elle a été faite d'après ses ordres, est mauvaise, il laissera une foule de gens succomber à la fièvre typhoïde.

Un type curieux et amusant, c'est Morten Kiil, le beau-père du docteur, tanneur de son état. Ce bonhomme est d'abord enchanté de la découverte de Stockmann, car il y aura de quoi dauber sur la municipalité à laquelle il en veut, parce qu'il n'en fait plus partie. Il est persuadé que cette histoire de microbes à laquelle il ne comprend rien (il croit que ce sont des bêtes qu'on peut tuer avec de la mort aux rats) est une mystification imaginée par son gendre pour ennuyer le maire, et il s'en frotte les mains. Si la farce réussit, il donnera sur-le-champ cent couronnes aux pauvres. Oui, répète-t-il un instant après, « si cela marche, je donnerai cinquante couronnes aux pauvres à Noël ». Mais Morten Kiil

se tourne contre Stockmann, lorsque celui-ci, dans une réunion publique, explique la corruption des eaux par les immondices que déversent vers les bains les tanneries situées dans le haut de la ville. La plus nuisible est juste celle de Morten Kiil. Le vieux tanneur est blessé au vif; de dépit, il place en actions de la Compagnie des Eaux tout l'argent dont il dispose, c'est toute la fortune de Mme Stockmann. Si Stockmann ruine la station, il ruinera du même coup sa femme et ses enfants. Le beau-père veut que son gendre le réhabilite en se rétractant. Stockmann se demande un instant si son devoir exige qu'il jette les siens dans la misère ; après un cruel combat, il persévère dans sa résolution de dire toute la vérité.

Une vieille connaissance que nous fait revoir *Un Ennemi du peuple*, c'est Aslaksen, l'imprimeur de *l'Union de la Jeunesse*. Le déclassé hargneux a bien changé. Nous étions naïfs quand nous croyions entendre gronder dans ses paroles la menace d'une révolution. Le prolétaire a amassé un capital ; devenu propriétaire, il est à présent le plus paisible des bourgeois. L'ancien ivrogne s'est corrigé ; il est aujourd'hui président d'une société de tempérance ; comme tel, il n'accepte plus le moindre verre de punch. L'expérience de la vie, dit-il, l'a rendu sage. Il recommande la modération en toute chose. C'est une poule mouillée qui ne montre un peu d'énergie que lorsqu'il s'agit de défendre ses intérêts et les intérêts des propriétaires.

C'est une figure joliment dessinée, que celle du rédacteur Hovstad. Cet homme de plume dirige une feuille libérale, et affecte, avec ses amis, des allures de libre-penseur. Mais dans son journal il n'ose lancer aucune attaque contre la religion ; ce n'est point par respect des convictions d'autrui, c'est par crainte de perdre des abonnés. Pour en allécher d'autres, jusque parmi les âmes pieuses, il publie en feuilleton ces romans anglais dont la morale édifiante dégoûte Petra. Hovstad ne voit dans la politique qu'une question de partis. S'il combat le pouvoir, c'est uniquement pour se mettre à la place de ceux qui le détiennent. Il excite Stockmann contre la municipalité quand il espère que son parti pourra profiter de l'agitation créée par le docteur. Dès que la majorité se prononce contre celui-ci, Hovstad se dépêche de l'abandonner. Son opposition ne tiendra pas devant quelques avances aimables que lui fait le maire. Il tournera bride comme son prédécesseur au journal, l'illustre Stensgaard, le fougueux tribun qui s'est laissé apprivoiser et qui occupe maintenant un poste élevé dans l'administration.

Une réflexion s'impose ici. Les auteurs étrangers sont très sévères pour la presse quand ils la font intervenir au théâtre. En Allemagne, Freytag ne la flatte point dans les *Journalistes*. Bjœrnson a écrit le *Rédacteur* pour la flageller. Ibsen la maltraite dans *l'Union de la Jeunesse*, dans *Un Ennemi du peuple*, dans *Rosmersholm*. En France au contraire, la plupart

des auteurs dramatiques ont pour elle des ménagements infinis. On n'ose pas mettre sur la scène les turpitudes du journalisme. Et pourtant le métier est tombé si bas qu'il y aurait de vigoureux coups de fouet à distribuer parmi les vendus qui le déshonorent ! L'indulgence de nos auteurs est une honte ; ils se livrent à un marchandage indigne ; ils paient par leur silence le bruit que les journaux font autour de leurs œuvres.

Le décor, la silhouette des personnages tracée d'un crayon très ferme, une abondance de détails finement observés font d *Un Ennemi du peuple* un admirable tableau de genre à la Teniers Le drame d une portée universelle dont ce tableau de genre est la représentation visible est le même que celui qu'Ibsen nous a déjà raconté dans le poème de *Brand*. *Un Ennemi du peuple*, c'est *Brand* transposé dans la vie vulgaire. Comme le prêtre au grand cœur, Stockmann a une tâche à laquelle il sacrifie sa tranquillité et son bonheur. Voulant le bien de la multitude, il la voit se soulever contre lui et le persécuter. Si la réforme de Brand est symbolisée par la démolition d'une vieille église, l'emblème de la société corrompue à laquelle Stockmann veut faire la guerre est un établissement de bains contaminé. Le ton des deux œuvres est très différent ; les deux héros n'ont aucune ressemblance extérieure ; Stockmann est beaucoup plus voisin de nous que Brand ; mais au fond leur rôle est le même, leur idéal identique,

c'est le triomphe de l'individu en révolte contre la société.

Du propre au figuré, de l'affaire des bains à la prédication de l'émancipation individuelle, le passage n'est pas brusque. Le poète prépare la transition. Billing, le collaborateur de Hovstad, dit qu'en lisant le rapport de Stockmann sur la contamination des eaux il a entendu gronder la Révolution. Hovstad pousse le docteur à étendre ses attaques, à signaler toutes les fautes commises par les autorités municipales. Le point de vue du rédacteur en chef est très peu élevé ; il ne songe à renverser que le parti qui est à la tête de la ville. C'est Stockmann lui-même qui est amené peu à peu à élargir la question. Une réforme appelle l'autre. Quand on commence à réparer un vieux bâtiment, on s'aperçoit qu'on n'en finira pas avant d'avoir jeté bas toute la baraque. « Au diable, dit-il, tous les vieux bousilleurs ! Et cela sur tous les terrains possibles ! Des horizons sans bornes se sont ouverts aujourd'hui devant moi. » Ce n'est pas une petite crise municipale qu'il soulèvera. Ce qu'il médite, c'est de purifier la société tout entière.

Au début d'un discours qu'il prononce dans une réunion publique et qui, bien que remplissant tout un acte, ne fait pas longueur, parce qu'il se livre une lutte dramatique entre l'orateur et l'assemblée qu'il surexcite, Stockmann s'exprime ainsi : « Je veux, concitoyens, vous faire d'importantes révélations. Je

veux vous communiquer une découverte qui a une portée infiniment plus considérable que cette bagatelle de notre canalisation empoisonnée et de nos bains bâtis sur un fond pestilentiel... Cette découverte est que toutes les sources de notre vie intellectuelle sont empoisonnées et que toute notre société repose sur le fond pestilentiel du mensonge. » La peste qui corrompt la vie sociale, c'est le règne de la multitude. Le nombre fait la loi ; l'autorité est une émanation du suffrage universel. Or de quoi se compose la majorité ? D'imbéciles. La foule ignorante et stupide a le pouvoir, jamais elle n'a le droit de son côté. C'est la minorité qui a toujours raison. Cette minorité, c'est Stockmann, ce sont quelques hommes à l'esprit supérieur, seuls capables de diriger l'humanité. Le rôle de cette élite est d'éclairer les masses, d'en faire un peuple intelligent et propre à l'action. Il en est des hommes comme des animaux, les races s'améliorent et s'affinent. Il y a parmi les poules et les chiens des degrés de culture, et l'on ne voudrait pas qu'il y en eût parmi les hommes ! Vous avez tel chien de paysans, hideux produit d'un accouplement sur les grands chemins; placez-le à côté d'un caniche issu d'une race qu'on a conservée pure, élevé dans une maison distinguée où il a reçu une nourriture fine et entendu de la musique. Le cerveau du caniche sera autrement développé que celui du mâtin de village. Les hommes se divisent en caniches intelligents et en mâtins grossiers. Le libéralisme

moderne veut que ces derniers aient autant d'influence que les autres. C'est une stupidité sans nom.

On interrompt Stockmann en le traitant d'aristocrate. Il l'est à sa manière. Il défend qu'on l'assimile aux gens arriérés, soutiens aveugles du principe d'autorité. Les conservateurs ont fini leur temps; leur parti est un corps d'où la vie s'est retirée. Stockmann est un aristocrate révolutionnaire. Il a toujours été un ennemi irréconciliable de l'autorité. « Les hommes qui sont au pouvoir, dit-il, je ne puis les souffrir... Ils ressemblent à des chèvres dans une plantation de jeunes arbres. Partout ils causent des dégâts. Ils font obstacle à l'homme libre partout où il s'en rencontre un ; le mieux serait que nous pussions les exterminer comme d'autres insectes nuisibles. » Si Stockmann a la haine de la majorité soi-disant libérale, c'est parce qu'en réalité cette majorité est conservatrice. Elle reste attachée à des traditions surannées; elle s'endort sur quelques conquêtes de l'esprit humain. Elle s'imagine qu'il y a des principes éternels, et que le progrès de la pensée a un terme. Les hommes d'élite au contraire savent que l'évolution sociale et intellectuelle est indéfinie. Les vérités auxquelles croit encore la foule sont déjà des préjugés pour eux. Ils sont en avance sur leur temps, et c'est exaspérant de voir comment, au lieu de les suivre, la masse immobile se complaît avec des formules décrépites. « Toutes ces vérités chères à la

majorité ressemblent à du lard vieux d'une année ; elles sont comme du jambon rance et verdâtre De là vient tout le scorbut moral qui sévit dans la société. » L'homme qui veut échapper à la contagion, qui désire maintenir entière l'indépendance de son esprit et de sa volonté, ne peut en aucune façon frayer avec la foule. « L'homme le plus fort au monde, dit Stockmann, et c'est la conclusion du drame, est celui qui est le plus isolé. »

D'après sa profession de foi, Stockmann représente donc l'individu en lutte avec la société, l'homme opposé au citoyen, l'homme en qui toutes les facultés se développent librement et indéfiniment, opposé à la plèbe esclave et bornée. Il représente l'indépendance, le progrès en face de la majorité docile et routinière. Il professe un scepticisme fécond et vivifiant, en face du dogme inerte. Il est le champion de l'avenir devant des gens satisfaits du présent.

Par sa nature et son tempérament, Stockmann représente autre chose encore. Il est l'homme resté pur et naïf dans un monde de fourbes et de roués. Si son intelligence est beaucoup plus exercée que celle de la plèbe qui l'entoure, son âme est restée neuve. Il est l'homme un peu primitif, inhabile dans la vie pratique, incapable de dissimuler, obéissant aux impulsions de son honnêteté native. « Il consulte plutôt son cœur que sa tête », dit de lui Hovstad. Il suit en effet ses généreux instincts, sans calculer les torts qui peuvent en résulter pour lui-même.

Il est l'idéaliste destiné forcément à être vaincu dans la lutte contre les gens adroits et peu scrupuleux.

Par cet idéalisme, le petit médecin norvégien a sa place à côté d'Alceste et du héros de la tragédie de Gœthe, de Torquato Tasso. Comme le misanthrope de Molière, il rompt en visière à tout le genre humain, disant la vérité sans ménagements. Au Tasse, tel que Gœthe l'a dépeint, il ressemble par un vif besoin de liberté, par le goût de la solitude, par le mépris de la cohue. Comme le Tasse, il ne tient aucun compte des nécessités de la vie. La différence essentielle entre la tragédie de Gœthe et le drame d'Ibsen consiste en ce que le poète allemand donne tort à l'homme primitif et le punit d'avoir enfreint les lois de la société. Gœthe donne raison contre le Tasse au diplomate Antonio qui personnifie la règle. Ibsen au contraire approuve entièrement le révolté. Aux yeux de Gœthe, la solitude nuit à la formation du caractère; d'après Ibsen, l'individu a besoin d'être seul pour être fort. Cependant à certains jours Gœthe partageait la haine que son héros portait à la société; il avait envie alors de fuir le monde comme le Tasse et comme Stockmann. « Si je connaissais seulement, dit le docteur, une forêt vierge ou une île de la mer du Sud qui serait à vendre à un prix modéré ! » Gœthe ne parlait pas autrement. « On souhaiterait souvent, disait-il un jour à Eckermann, d'être né dans les îles de la mer du Sud, chez les hommes que

l'on appelle sauvages, pour sentir un peu une fois la vraie nature humaine, sans arrière-goût de fausseté (1) ».

(1) *Conversations avec Eckermann*, traduction Délerot, t. II, p. 17.

CHAPITRE III

LE CANARD SAUVAGE.

Le début du *Canard sauvage* est indigne d'Ibsen. Des domestiques causent entre eux et nous expliquent ce qui se passe On ne comprend pas que le plus original des auteurs de ce temps ait eu recours à un procédé aussi banal. Après cette entrée en matière, qui a du moins le mérite d'être brève, il y a un lever de table qui n'est pas des plus heureux. Un monsieur gras et pâle, un monsieur chauve, un monsieur myope échangent leurs appréciations sur le dîner, et essaient de faire de l'esprit avec une dame qui joue le rôle de maîtresse de maison. Cela est assez laborieux. Le dialogue n'a point l'allure leste d'une scène analogue de *Francillon*. Mais comme ces défauts vont être vite rachetés ! Un peu gauche d'abord, le drame se déroule ensuite avec un naturel, une richesse et une puissance inouïs. Le poète y dépense un talent prodigieux et les dons les plus variés. Il nous fait passer du pathétique le plus émouvant à des détails de la plus amusante

drôlerie, de l'ironie la plus fine au comique épais. Une poésie délicate se rencontre avec la peinture de la réalité triviale. Voici un grenier traversé par des poutres et des tuyaux de cheminées ; il est habité par des poules, des lapins, des pigeons, un canard ; il semble que l'on sente une odeur âcre de basse-cour, et au même moment l'auteur nous donne la sensation rapide d'immenses forêts séculaires, pleines de mystère et d'épouvante où gronde la tempête, où rugissent les fauves Une jeune fille d'une grâce délicieuse se tue ; devant son frêle corps inanimé. une espèce de pasteur débraillé, en manches de chemise, bredouille d'une voix d'ivrogne une prière des morts entrecoupée par des hoquets. Tristesse navrante, exquise mélancolie, gâité, dégoût, tous ces sentiments se succèdent dans l'âme du spectateur. On éprouve les émotions variées que donne une représentation complète de la vie avec ses violents contrastes de lumière et d'ombre.

Le personnage central du drame est le photographe Hialmar Ekdal. C'est assurément un des caractères les mieux conçus du théâtre moderne. C'est un de ces êtres complexes si rares dans les pièces du répertoire classique où il y a beaucoup plus souvent des types que des individus, une de ces figures qui ne se présentent pas avec des lignes énergiques, qui ne se laissent point définir par une formule et qui n'en ont pas moins la plus grande netteté. Dire que. c'est une nullité emphatique et prétentieuse,

c'est donner seulement le squelette du personnage. Outre les traits généraux de son tempérament, il y a chez lui une masse de menus détails, d'habitudes spéciales qui empêchent de le classer dans une catégorie. Hialmar est un être vide qui se croit et que l'on croit quelque chose. Sans intelligence, sans volonté, d'un égoïsme sans bornes, il réussit néanmoins à donner une opinion avantageuse de lui-même. C'est qu'il est hâbleur et vantard, doué d'un certain pathos qui dissimule un peu le néant de sa nature, habile du reste à s'attribuer les mérites d'autrui. Il a été élevé par deux tantes hystériques, d'un esprit exalté, qui ont été les premières à découvrir un phénix en lui. Comme étudiant, il avait des succès avec sa figure de bellâtre et les attitudes sentimentales qu'il prenait, lorsque, d'une voix prétentieuse, il déclamait les vers des autres.

Après la ruine de son père, un ancien lieutenant qui, associé avec un nommé Werlé pour une exploitation de forêts, s'est fait condamner à la prison pour avoir fait des coupes dans les domaines de l'Etat, Hialmar s'établit photographe sur les conseils et avec le secours de Werlé et se marie avec une ancienne domestique de son bienfaiteur. « Ce n'est pas pour rien, remarque judicieusement le traducteur d'Ibsen, M. Prozor, que l'auteur l'a fait photographe. » Ce métier pour lequel il ne faut pas de talent est un de ceux où un raté comme Hialmar peut réussir. Sa vanité y trouve son compte ; il peut

se donner des airs d'artiste, laisser pousser ses cheveux et flotter les bouts de sa cravate. Et cependant c'est un métier qu'il dédaigne. Faire le portrait du premier venu est une occupation indigne de lui ; il se sent humilié quand il retouche les clichés. Aussi laisse-t-il tout le travail à sa femme et à sa fille. Son occupation à lui, la grande œuvre qui absorbe et consume toutes ses forces, c'est de rester étendu une bonne partie de la journée sur un canapé et de réfléchir à une découverte qu'il s'est décidé à faire Il s'est proposé d'inventer quelque chose qui élèvera la photographie à la hauteur d'un art et même d'une science. Il fait grand bruit des traités technologiques qu'il prétend consulter ; quand on y regarde, les feuillets ne sont pas découpés. La fameuse découverte est pour Hialmar à la fois un moyen commode d'en imposer à son entourage et un prétexte pour justifier une paresse sordide.

Faux artiste, faux travailleur, tout est faux ou emprunté chez Hialmar. Même l'habit qu'il porte pour dîner en ville ne lui appartient pas. Au mensonge conscient il joint l'hyperbole plus ou moins volontaire. Les beaux sentiments qu'il affiche ne sont le plus souvent que des thèmes à déclamation avec une part minime d'émotion véritable. Le bonheur du foyer qu'il célèbre avec emphase n'est que la satisfaction de son propre égoïsme. Il souffre que sa femme et sa fille se sacrifient pour lui, qu'elles se privent du nécessaire afin de lui procurer le superflu.

Ce bonheur domestique, c'est le plaisir de se sentir choyé et adulé. Il entretient le respect et l'affection que les siens ont pour lui en se donnant des qualités qu'il n'a pas. Ainsi en revenant d'une soirée où sa contenance a été piteuse, il se vante d'avoir traité avec beaucoup de désinvolture des invités de marque et d'avoir brillé à leurs dépens; devant sa femme ébahie, il fait montre de sa science en répétant, comme s'il les possédait de longue date, des renseignements qu'il vient d'avoir sur le vin de Tokay. Il parle toujours de se dévouer pour sa famille; il peinera pour elle, dit-il, tant qu'il aura des forces. Or c'est lui qui se fait entretenir par le travail de sa femme et de sa fille. Cette pauvre enfant est menacée de cécité; il est mauvais pour elle de lire. « Elle ne se doute pas du danger, dit Hialmar. Joyeuse et insouciante, c'est en gazouillant, en voltigeant comme un petit oiseau, qu'elle entrera dans la nuit éternelle. Oh! mon ami, quelle torture pour moi! » Ce qui n'empêchera pas l'excellent père de lui faire retoucher des photographies. exercice funeste pour elle, afin d'aller lui-même s'amuser avec ses lapins et son canard. Invité à un grand dîner, il oublie de lui rapporter des douceurs qu'il lui avait promises; tout ce qu'il a pour elle, c'est le menu. « Merci », dit elle en pleurant. Il lui a aussi promis des leçons, à elle qui brûle de s'instruire : jamais il ne trouve le temps de les lui donner. Hialmar pose pour le fils dévoué; il a des larmes dans la voix quand il parle

des malheurs de son père, le vieillard aux cheveux blancs. Ce n est là qu'une phrase creuse, car on ne sait pas de quelle couleur sont les cheveux du vieux Ekdal ni même s'il a des cheveux: il porte une perruque crasseuse d'un rouge brun. Le lieutenant dégradé venant par hasard à traverser le salon où son fils se trouve en brillante compagnie, Hialmar, à qui un invité demande s'il sait qui est ce vieillard, répond qu'il ne l'a pas vu passer.

Quoiqu'il affecte de maugréer contre une situation qu'il juge indigne de lui, Hialmar vit en somme très heureux. Il ne souffre du manque d'éducation de sa femme Gina, l'ancienne bonne, que lorsqu'elle fait des pataquès énormes devant le monde. Gina est une femme vulgaire, mais très active, dirigeant très bien son ménage et la photographie, et réussissant avec des ressources médiocres à faire à son mari une vie de coq en pâte. Hedwige, une fillette de quatorze ans, adore son père; elle a pour lui les attentions les plus délicates; elle le déride dans ses moments de mauvaise humeur. Hedwige est le charme de ce foyer modeste; elle réunit la pureté de l'enfance à la grâce naissante de la femme; elle est la fleur non encore épanouie, mais qui déjà dégage le plus délicieux parfum. Hedwige est une nature trop exquise pour que Hialmar puisse l'apprécier; ce qu'il aime le plus en elle, ce sont assurément les prévenances dont elle le comble. La compagnie la plus agréable pour Hialmar est celle de son père. Le

vieux lieutenant a été amené par l'ivrognerie au dernier degré de l'abrutissement. Il gagne ce que coûte son entretien en faisant de la copie pour les bureaux de son ancien associé. Les domestiques de Werlé le mènent au cabaret ou lui donnent une bouteille de cognac avec laquelle il s'enferme dans sa chambre jusqu'à ce qu'il soit ivre-mort. Un de ces domestiques lui a fait un jour cadeau d'un canard sauvage que Werlé avait blessé à la chasse et qui, s'étant enfoncé dans les roseaux du marécage, en avait été retiré par un chien. La famille Ekdal élève ce canard avec un soin religieux dans un grenier attenant à l'atelier, où il vit en compagnie de poules, de lapins et de pigeons. Hedwige prétend qu'il est à elle, et qu'elle ne fait que le prêter à son père et à son grand-père. Pour celui-ci qui a été un intrépide chasseur, le grenier, avec quelques vieux arbres de Noël, représente la forêt, les lapins sont les fauves. Son grand plaisir est d'aller à la chasse sous ces combles avec Hialmar qui préfère ce divertissement à la photographie, ou bien de perfectionner l'installation de cette basse-cour de dessous les toits.

Il y a une scène d'un comique charmant où le vieux veut entraîner son fils au grenier. Hialmar, que sa femme a chargé de retoucher des photographies pendant qu'elle prépare le déjeuner, n'ose pas s'arracher à sa corvée. Il veut avoir l'air de travailler de toutes ses forces ; il a même un mot très drôle,

quand Gina lui fait observer qu'elle a le temps de mettre le couvert, et que par conséquent il peut encore se servir de la table. « Tu vois bien, dit-il, que je me sers de la table tant que je peux. » Par bonheur pour le meuble qui risque de crouler sous le poids de ce travail acharné, le tentateur à la perruque brune délivrera le pauvre forçat :

HIALMAR *continue les retouches. Il travaille à contre-cœur.*

EKDAL *entr'ouvre la porte, jette un coup d'œil dans l'atelier et dit à voix basse:* — Es-tu pressé, dis?

HIALMAR. — Oui, je suis là, à m'échiner sur ces photographies.

EKDAL. — C'est bon, c'est bon, puisque tu es si pressé, hum!

(Il rentre chez lui; la porte reste entr'ouverte.)

HIALMAR *continue un moment à travailler en silence, puis il pose le pinceau et se dirige vers la porte.* — Es-tu pressé, père?

EKDAL, *de l'autre pièce, grommelant* : Puisque tu es pressé, je le suis aussi : hum!

HIALMAR. — C'est bien, c'est bien.

(Il retourne à son ouvrage.)

EKDAL, *reparaissant à la porte un instant après.* — Hum! tu sais, Hialmar, je ne suis pas si pressé que ça.

HIALMAR. — Tu écrivais, je crois.

EKDAL. — Que diable, comme si Graberg ne pouvait pas attendre un jour ou deux. Il n'y va pas de la vie, je pense.

HIALMAR. — Et tu n'es pas un esclave, après tout.

EKDAL. — Non, et puis il y a quelque chose à arranger là-dedans.

HIALMAR. — En effet. Veux-tu entrer? Faut-il ouvrir?

EKDAL. — Je ne dis pas non.

HIALMAR, *se levant*. — Et puis nous en serions quittes.....

On conçoit aisément qu'il soit désagréable à Hialmar de s'entendre dire que cette existence si douce est profondément dégradante pour lui, qu'il est un canard sauvage blessé et plongé dans la vase, et qu il est grand temps de l'en retirer. Le canard du grenier est un symbole. « Ce n'est pas un canard ordinaire », dit Hedwige. La fillette en parle comme d'un être étrange à la destinée mystérieuse. Il a été « au fond des mers » ; le grenier où il vit, Hedwige, par un caprice de son imagination, l'appelle aussi « le fond des mers ». On lui demande si elle est bien sûre que c'est simplement un grenier. Ces façons de parler sont en disproportion avec l'importance d'un canard, si extraordinaire qu'il soit. Ce fond des mers, ce grenier, refuge d'un oiseau dont l'aile est brisée, c'est en effet tout autre chose que ce que les mots représentent. C'est la réalité vulgaire où se complaisent les hommes qui ont perdu la force de s'élever au-dessus de ce monde, les hommes qui renoncent à la lumière, à la vérité, à l'idéal. Hialmar a la douleur d'apprendre qu'il est un de ces hommes.

Celui qui découvre que Hialmar est un canard sauvage enfoncé dans un marais, c'est un de ses amis d'enfance, Grégoire Werlé, fils de l'ancien associé du père Ekdal. Grégoire a su par sa mère mourante que son père était un débauché qui avait séduit plusieurs des bonnes de la maison, une entre autres qui s'appelait Gina Hansen. Or, en revenant d'un long séjour dans le Nord où il surveillait des mines, il apprend que Gina, la femme de Hialmar, est cette même Gina Hansen qui avait été la maîtresse de son père. Il apprend que c'est son père qui, pour se débarrasser de Gina, l'a mariée à Hialmar qui ne se doutait de rien. C'est son père qui a payé l'installation de l'atelier de photographie ; les Ekdal vivent en grande partie de sommes que le négociant leur fait parvenir d'une manière indirecte, en rémunérant à un prix exagéré la copie que le vieux lieutenant fait pour ses bureaux. La découverte la plus douloureuse de Grégoire, c'est que Hedwige, née quelques mois après le mariage de Gina et d'Hialmar, pourrait bien n'être pas la fille du photographe. Le vieux Werlé a précisément la même maladie d'yeux que celle dont souffre la fillette et qui a un caractère héréditaire. Il se décide à faire part à son ami de ses informations et de ses soupçons. Pourquoi prend-il ce parti ? Parce qu'il a vécu longtemps dans une solitude qui a développé ses tendances idéalistes. Comme tous les idéalistes, Grégoire est dupe des mots ; il s'est laissé prendre

aux grandes phrases de Hialmar qu'il a toujours considéré comme un génie; il lui attribue une haute valeur intellectuelle et morale. Grégoire est navré de voir son grand homme tombé si bas sans le savoir. Il veut purifier l'atmosphère où vit son ami, il veut l'amener à renoncer à des secours d'argent inacceptables pour un homme d'honneur; il veut surtout faire du mariage d Hialmar et de Gina une véritable union conjugale ayant pour base la vérité et la connaissance complète du passé des deux époux. Il ne doute pas un instant qu'un noble cœur comme Hialmar ne sache recouvrer sa dignité, « atteindre à cet esprit de sacrifice qui mène aux dévouements sublimes », pardonner à l'épouse coupable et aimer Hedwige comme auparavant. Il aura de la sorte rempli le rôle « d'un chien extrêmement intelligent, d'un de ceux qui ramènent les canards sauvages quand ils plongent jusqu'au fond et piquent leur bec dans la boue en s'accrochant aux varechs. »

De même que le canard sauvage ne représente pas Hialmar seul, mais l'humanité entière plongée dans le mensonge et la honte, de même le chien, c'est-à-dire Grégoire, n'est pas un individu particulier qui aurait inventé un nouveau genre d'apostolat. Le chien, ce sont tous les moralistes, les poètes, les idéalistes, qui s'imaginent que l'homme n'est pas fait pour vivre dans les bas-fonds, que l'on peut, que l'on doit l'en arracher et l'élever aux régions du vrai, du beau et du bien.

Que vaut cette entreprise ? Méfions-nous des idéalistes qui se proposent de nous convertir. Il arrive à Grégoire une aventure qui n'est pas un bon présage. Brouillé avec son père qu'il méprise, et décidé à ne pas vivre sous le même toit que lui, il loue une chambre libre dans l'appartement des Ekdal. En voulant la faire lui-même et allumer lui-même son feu, il la remplit de fumée, puis vide son pot à eau dans le poêle; l'eau coule par terre; il sera impossible de remettre les pieds dans la chambre avant le soir. Craignons que de même, en voulant purifier le monde, les idéalistes ne le rendent inhabitable.

A l'étage au-dessous des Ekdal, demeure le docteur Relling, un blasé qui juge les hommes et les choses avec un effrayant sang-froid. Aux yeux de Relling, Grégoire est toqué, timbré, fou ! Il l'a connu autrefois qui parlait sans cesse de faire valoir les droits de l'idéal ; il craint que l'imbécile ne soit pas encore guéri de sa maladie. Deux systèmes ennemis sont personnifiés par Grégoire et par Relling. Tandis que l'idéaliste soutient qu'il faut la vérité aux hommes, le docteur, en esprit pratique, prétend qu'ils ont besoin de mensonges pour que l'existence leur soit supportable. Ainsi Relling a pour voisin de palier un théologien du nom de Molvik, un ivrogne incorrigible, qui serait torturé de remords le lendemain de ses orgies, si le docteur ne le persuadait qu'il cède à l'empire d'une puissance occulte. Relling fait croire à Hialmar qu'il est le plus heureux

des hommes, que sa vie est la plus enviable, qu'il a du génie et qu'il est destiné à faire une incomparable découverte dans le domaine de la photographie Ce mensonge fait aussi le bonheur de Gina et de Hedwige qui sont en admiration devant le grand inventeur. Voici du reste comment Relling expose son système à Grégoire :

GRÉGOIRE. — C'est un malade qu'Hialmar Ekdal ?

RELLING. — Hélas ! tout homme est un malade.

GRÉGOIRE. — Quel traitement lui appliquez-vous, à Hialmar ?

RELLING. — Mon traitement ordinaire. Je tâche d'entretenir en lui le mensonge vital.

GRÉGOIRE. — Le mensonge vital ? J'aurai mal entendu.

RELLING. — Non. J'ai dit le mensonge vital. C'est ce mensonge, voyez-vous, qui est le principe stimulant.

GRÉGOIRE. — Oserai-je demander quel est en particulier le mensonge vital dont Hialmar est possédé ?

RELLING. — Ah non ! Je ne révèle pas ces secrets aux charlatans. Vous seriez capable de m'abîmer mon patient encore plus qu'il ne l'est. Mais la méthode a fait ses preuves. Tenez, je l'ai appliquée à Molvik. Grâce à moi, il est aujourd'hui « démoniaque ». Encore un séton que j'ai dû lui introduire dans le cou, à celui-là.

GRÉGOIRE. — Il n'est donc pas démoniaque ?

RELLING. — Que diable voulez-vous que cela signifie, un « démoniaque » ? Une blague que j'ai inventée pour lui entretenir la vie. Si je n'avais pas fait cela, il y a bon nombre d'années que ce pauvre cochon d'ami pataugerait dans le désespoir et le mépris de lui-même. Et le vieux lieutenant, donc ? Seulement, quant à lui, il a trouvé son traitement tout seul.

GRÉGOIRE. — Le lieutenant Ekdal ? Comment cela ?

RELLING. — Oui, que dites-vous de ce tueur d'ours qui va chasser le lapin dans un grenier ? Il n'y a pas de trappeur plus heureux que ce vieux bonhomme, quand il trébuche dans le pêle-mêle qu'il y a là. Des arbres de Noël desséchés, qu'il conserve soigneusement, représentent exactement pour lui la grande forêt d'Heydal dans toute sa fraîche splendeur. Les coqs et les poules, ce sont les grands oiseaux perchés au faîte des sapins. Les lapins qui traversent le grenier en sautant, ce sont les ours auxquels il s'attaque, lui, l'alerte vieillard, l'homme du grand air.

GRÉGOIRE. — Ce pauvre vieux lieutenant ! Ah oui ! Il a dû en rabattre, de ce qui servait d'idéal à sa jeunesse !

RELLING. — Ecoutez, Monsieur Werlé fils, ne vous servez donc pas de ce terme élevé d'*idéal*, quand nous avons pour cela, dans le langage usuel, l'excellente expression de *mensonge*.

GRÉGOIRE. — Croyez-vous donc qu'il y ait quelque parenté entre ces deux termes?

RELLING. — A peu près la même qu'entre ceux de typhus et de fièvre putride.

GRÉGOIRE. — Docteur Relling! je ne me rendrai pas avant d'avoir arraché Hialmar de vos griffes.

RELLING. — Ce serait tant pis pour lui. Si vous ôtez le mensonge vital à un homme ordinaire, vous lui enlevez en même temps le bonheur (1).

L'idéaliste et le positiviste se disputent donc une créature humaine. Grégoire, malgré la menace de Relling qui lui promet de le jeter la tête la première en bas de l'escalier, s'il trouble la paix du ménage des Ekdal, Grégoire entreprend le sauvetage de Hialmar. Le plaisant, c'est que le photographe ne tient pas du tout à être sauvé. Il y a une scène du comique le plus fin et le plus vif où il se débat contre ce forcené qui veut à tout prix l'arracher à sa paisible existence. Il a beau faire : l'idéaliste est tenace et ne lui fait grâce d'aucune révélation. Hialmar apprend le passé de Gina; Grégoire lui inspire des doutes au sujet de sa paternité et lui fait honte d'accepter de l'argent de la part du vieux Werlé. Qu'advient-il? Etre déclamatoire, Hialmar exprime sa douleur en termes ampoulés et prend des résolutions théâtrales. Il pose pour le martyr et le héros; Grégoire, fier de son œuvre, l'admire. Hialmar paraît

(1) Traduction de M. Prozor. Paris, Savine, 1891.

décidé à quitter un foyer déshonoré; il fait faire sa malle par Gina; il parle d'aller, dans la neige et la tourmente, de maison en maison, chercher un abri pour son vieux père et pour lui. Le vieux Werlé envoie une donation en vertu de laquelle son ancien associé touchera tous les mois à sa caisse, sans avoir à travailler, une somme assez importante; après la mort du lieutenant, la donation sera réversible sur la tête de Hedwige. D'un geste magnifique, Hialmar déchire le papier.

Cependant la nature ne tarde pas à reprendre le dessus. Au moment de quitter la mansarde où il vivait si content, son courage faiblit. Sans faire d'effort visible pour le retenir, affectant au contraire de prendre son parti de cette séparation, Gina très habilement lui fait sentir de quelles aises il se privera. Elle exécute tous ses ordres avec plus d'empressement que jamais, prépare la malle comme il le désire, lui sert du bon café bien chaud et des tartines de beurre dont il était si friand. Sous un prétexte frivole, Hialmar ajourne son départ; il s'installera au salon en attendant qu'il ait trouvé un logement ailleurs; il n'a pas le droit, dit-il, de disposer de la fortune des autres, et il recolle la donation qu'il a déchirée dans un beau mouvement. L'arrivée de Grégoire lui rappelle ses résolutions magnanimes au moment où il allait être vaincu par ses anciennes habitudes. Gina, impatientée à la fin par ses tergiversations, lui demande si elle doit

décidément faire la malle ou bien lui préparer sa chambre. Hialmar répond par un mot superbe : « Emballe et prépare la chambre ! » Ce pauvre Grégoire qui croyait la résolution de son ami inébranlable éprouve une cruelle déception. Nous prévoyons que Hialmar reviendra bientôt du salon dans sa chambre habituelle, qu'il continuera à manger des tartines et autorisera son père à toucher la rente que lui fait Werlé. Le canard s'enfoncera de nouveau dans le marécage.

Mais la pièce a une catastrophe due à cet imbécile de Grégoire. Il n'a pas tenu compte de l'observation de Relling qui disait qu'il ne faut pas toucher à un mariage, parce que dans le mariage il y a l'enfant et qu'il faut laisser l'enfant en paix. A la suite de ces révélations, Hialmar repousse durement Hedwige et la traite d'intruse. La malheureuse enfant est au désespoir d'avoir perdu l'affection du père qu'elle adore. Grégoire lui indique un moyen de reconquérir cette affection : c'est de prouver à son père qu'elle a toujours eu pour lui la plus vive tendresse filiale ; cette preuve, elle la donnerait si elle lui sacrifiait ce qu'elle a de plus précieux au monde, par exemple ce canard sauvage qu'elle aime tant. Hedwige, décidée à ce sacrifice, s'empare du pistolet avec lequel son père et son grand-père chassaient le lapin. Pendant qu'elle est au grenier, elle entend Hialmar dire, avec son exagération accoutumée, qu'elle l'a toujours trompé et qu'elle ne donnerait jamais sa

vie pour lui. A ce moment, au lieu de tuer le canard, elle se tire une balle en plein cœur. Pour excuser sa fatale bévue, Grégoire montre Hialmar qui dans son désespoir lance des imprécations contre le ciel, et il prétend que la douleur dégagera ce qu'il y a de grand dans cet homme. Relling au contraire, qui connaît mieux le personnage, est certain que la catastrophe ne sera pour Hialmar qu'un thème à déclamation. Il envoie promener les idéalistes qui, dans leur ardeur de corriger les affaires humaines, causent de terribles malheurs. « La vie, dit-il, aurait beaucoup de bon malgré tout, n'étaient ces maudits créanciers qui viennent à la porte des pauvres gens comme nous, leur présenter la réclamation de l'idéal. »

La morale du *Canard sauvage* est le contre-pied de celle des drames précédents. L'ancien apôtre de la vérité soutient la nécessité du mensonge. Le portrait de Grégoire est la propre caricature d'Ibsen. Comme cet idéaliste dont il se moque maintenant, Ibsen s'est proposé de corriger les hommes. De même que Grégoire, il a prétendu dissiper les équivoques sur lesquelles repose la vie conjugale. Il rit maintenant de sa folie. Il parodie lui-même son apologie du mariage fondé sur la connaissance complète que les deux époux ont l'un de l'autre. Le vieux Werlé se marie avec une femme qui a un passé déplorable, mais qui ne lui a rien caché de sa vie et pour qui la vie du vieillard n'a pas de secret. La voilà, dans ce joli couple, la véritable union conjugale établie sur

la sincérité réciproque ! Le poète pouvait aussi se demander si, en voulant comme Grégoire faire la lumière, il n'avait pas, comme ce fou, introduit le doute, la discorde, le drame sanglant peut-être, dans des foyers où régnaient la confiance et la paix. Des œuvres telles que la *Comédie de l'amour*, *Maison de Poupée,* les *Revenants*, n'ont-elles pas ouvert les yeux à des époux qui ignoraient leurs misères ? N'ont-elles point poussé des femmes à des révoltes désespérées et inutiles? A-t-il tenu compte de la défense de Relling qui ne veut pas que l'on touche au mariage, parce qu'il ne faut pas détruire le bonheur des enfants? N'a-t-il pas provoqué des séparations et des divorces qui ont fait des orphelins? Et quel est le beau résultat obtenu au prix de tant de deuils, de tant d'existences brisées? Hélas ! l'humanité n'en va pas mieux; elle continue à suivre ses vieilles habitudes; les larmes, le sang peut-être, ont coulé en vain.

Le *Canard sauvage* a été écrit à une heure de découragement profond. La pièce exprime l'écroulement de tous les rêves du poète moraliste, la conviction désolante qu'il faut renoncer à l'ambition de relever les hommes, parce qu'ils sont éternellement condamnés au vice et à l'erreur. De ce douloureux désenchantement du poète vient la tristesse où le drame nous jette. Ce n'est pas la mort de Hedwige qui nous afflige le plus. Au contraire, pour la douce enfant la mort a été une délivrance. Elle qui désirait s'ins-

truire, qui était passionnée pour la lecture, qui avait un cœur noble et aimant, elle aurait étouffé dans cette vie. Elle aurait en grandissant vu la nullité de son père et rougi peut-être de sa mère, à moins de devenir moralement aveugle, comme elle est menacée de le devenir physiquement. Elle a échappé aux tristesses de ce monde. Heureux ceux qui meurent jeunes !

CHAPITRE IV

ROSMERSHOLM.

Voici, je crois bien, le chef-d'œuvre d'Ibsen. Il serait fastidieux de répéter à propos de *Rosmersholm* ce qui a été dit à propos d'autres drames : que les caractères sont vrais et originaux, les situations naturelles et émouvantes, que la structure est admirable. Ces qualités de *Rosmersholm*, d'autres pièces du poète les possèdent. Ce qui met ce drame hors de pair, c'est l'intensité et la pureté des émotions qu'il procure. L'œuvre parle à notre intelligence; une grande idée morale y est contenue. Cependant la pensée n'y est pas développée géométriquement, comme, par exemple, la thèse d'*Un Ennemi du peuple*. *Rosmersholm* est plutôt suggestif que démonstratif. En même temps le drame agit puissamment sur notre sensibilité et notre imagination. Il est profondément triste. Les misères sur lesquelles il nous apitoie ne sont pas celles de la mansarde ou de natures inférieures, comme le sont les personnages du *Canard sauvage* ; ce sont les misères d'âmes nobles qui désespèrent, d'intelligences d'élite qui

s'égarent, de caractères dont la fermeté se change, sous l'effet des circonstances, en impitoyable dureté. Sur toute la pièce est répandue une poésie captivante. Cette poésie, c'est le charme qui enveloppe les personnages principaux, charme doux et triste chez Jean Rosmer, à la fois troublant et pur chez Rébecca West. Cette poésie est dans les rêves philanthropiques du héros, dans l'union mystique qui le lie à Rébecca et le fait mourir avec elle. Cette poésie est dans les visions d'un être étrange, Ulrik Brendel, qui a perdu la raison en poursuivant l'idéal. La poésie est dans le décor. Quel paysage gracieux et solennel que ce séjour de Rosmersholm, domaine paisible où le regard plonge dans de longues avenues d'arbres séculaires, avec un torrent au fond ! Quel cadre pour une idylle qui doit finir en tragédie, que ce salon rempli des portraits de graves ancêtres, mais égayé par une profusion de plantes et de fleurs avec son poêle en faïence orné de branches de bouleaux et de bouquets rustiques ! La poésie est enfin dans le style que soulève par moments la puissance de l'émotion, qui s'élargit en comparaisons et en métaphores sans cesser d'être naturel et précis.

Le pasteur Jean Rosmer est le dernier rejeton d'une ancienne race vénérée dans le pays. Rosmersholm, le domaine de ses aïeux, a été, nous dit-on, « de temps immémorial, un centre d'ordre et de discipline, un foyer pour toutes les opinions adoptées, respectées par l'élite de la société ». C'est un

sanctuaire de l'autorité et des vieilles traditions, un temple des idées conservatrices. Tous ces portraits de famille qui couvrent les murs du salon représentent des officiers, des pasteurs, de hauts fonctionnaires ; en eux parle tout un passé de fidélité à l'Etat, de civisme docile, de mœurs rigides. A Rosmersholm la nature est comprimée par des lois sévères. Une vieille domestique a observé que les petits enfants n'y crient pas et que plus tard on ne les voit jamais rire. Dès le plus bas âge ils subissent la contrainte de la règle. Le père de Jean Rosmer est resté « colonel » dans sa vie privée, en ce sens qu'il a toujours fait régner autour de lui une discipline de fer. Voulant que son fils fût élevé dans le respect du passé et la soumission à l'autorité, il a chassé à coups de cravache un précepteur, Ulrik Brendel, qui travaillait à rendre la pensée de l'enfant indépendante. La maison devait demeurer rigoureusement fermée à toute idée libérale. En politique, la famille des Rosmer a été de tout temps un des plus fermes soutiens du trône. Or, voici que l'agitation politique dans le pays est très vive. Les conservateurs et les radicaux se disputent âprement le pouvoir. Des victoires inattendues des radicaux jettent l'alarme dans le camp opposé ; on sonne le ralliement ; on adjure tous les gens bien pensants d'unir leurs efforts pour combattre la démocratie. Un des conservateurs les plus ardents, qui s'est jeté à corps perdu dans la mêlée, est un ami d'enfance de Jean

Rosmer, le recteur Kroll (chef d'un établissement scolaire). Kroll vient pour entraîner Rosmer dans la lutte. Les descendants des anciennes familles n'ont pas le droit de rester indifférents aux événements du jour, absorbés par la contemplation de leur arbre généalogique. Ils ont le devoir d'agir. Kroll demande à Rosmer de mettre au service de la bonne cause le prestige de son nom et l'influence qu'il exerce sur le pays, en prenant la direction d'un journal conservateur. « Rosmer, lui dit-il, tu te dois à toi-même et aux traditions de ta race, de prendre part au combat et de défendre tout ce que le temps a sanctionné parmi nous. »

Rosmer est obligé de décliner cette offre. Il allègue d'abord son humeur rêveuse et pacifique qui le rend impropre au rôle dont on voudrait le charger. L'insistance de Kroll le force à déclarer le véritable motif de son refus. Il apprend à son ami stupéfait qu'une grande transformation s'est opérée en lui. Il a abjuré en secret les principes que lui avaient légués ses ancêtres ; il a été gagné par l'esprit nouveau qui envahit tout. Kroll a déjà eu la douleur de voir cet esprit, qu'il appelle l'esprit de révolte, pénétrer dans son entourage immédiat. Les meilleurs élèves de l'école qu'il dirige ont formé une société secrète et se sont abonnés au journal d'un nommé Mortensgaard, un radical qu'il regarde comme le plus dangereux des hommes. Ce vent de rébellion a soufflé sur sa propre famille. C'est son fils qui est à la tête

de la société secrète, et sa fille a brodé un portefeuille où l'on cache le *Phare*, le journal radical. Ce qu'il ne peut comprendre, c'est que ce sont les élèves les plus intelligents qui ont formé le complot. Voici que son ami, le digne et respectable Rosmer, se dit partisan des mêmes idées! Rosmer a déjà depuis quelque temps abandonné la foi de ses pères; il a dû l'abandonner, car il s'est fait en son esprit la conviction absolue que ses pères étaient dans l'erreur; c'est pour cela qu'il a quitté le service de l'Eglise. Ses opinions politiques se sont transformées, ainsi que ses croyances religieuses. Kroll ne peut pardonner la défection de son ami. Il n'aura pas d'égards pour l'entière sincérité de Rosmer, pour l'ancienne affection qui les unissait l'un à l'autre. « Jamais de ma vie, dit-il, je ne ferai de compromis avec ces forces de destruction qui minent la société... Quiconque n'est pas avec moi dans les questions vitales, je ne le connais plus, et ne lui dois aucun ménagement. » Kroll met donc Rosmer dans le camp de ses adversaires; il le confondra avec un Mortensgaard. Et pourtant Rosmer se distingue profondément de ce porte-voix du parti démocratique. Ce n'est pas seulement par la dignité de son caractère et par la pureté de sa vie. Tandis que pour Mortensgaard, comme pour Hovstad. le journaliste d'*Un Ennemi du peuple*, les luttes politiques se réduisent à des compétitions de personnes, Rosmer s'élève au-dessus des partis. Champion désintéressé

de la liberté et de la vérité, il ne cherche d'autre triomphe que celui de ses principes, et il dédaigne de capter la faveur populaire en usant de certaines précautions que Mortensgaard lui conseille. Il est plein de pitié pour les misérables ambitions des conservateurs et des radicaux; il déplore la violence de leurs haines. Tandis que Kroll se dit grisé par l'odeur du sang, Rosmer caresse un rêve de paix. « Le combat qui se livre, dit-il, rend les hommes méchants. Les esprits ont besoin de paix, de joie, de réconciliation. » La mission pour laquelle il se sent créé est de faire un appel à tous, d'unir les hommes en aussi grand nombre et aussi étroitement que possible. Pour atteindre ce but, que faut-il faire? Il faut affranchir les esprits et purifier les volontés. Les esprits qui ont besoin d'être affranchis sont ceux des conservateurs esclaves de la discipline et de croyances surannées. Toute la contrée qui s'étend autour de Rosmersholm a été gardée pendant de longues années dans les ténèbres et l'oppression morale. Rosmer veut y apporter un peu de lumière et de joie. Les volontés qui demandent à être purifiées sont celles des hommes d'opposition qui, au lieu de défendre avec désintéressement la cause de la liberté, ne voient au bout de la lutte que la satisfaction de leurs appétits. C'est en émancipant les intelligences et en purifiant les cœurs que Rosmer veut ennoblir tous les hommes du pays. « Si j'avais le pouvoir, dit-il, de leur faire avouer leurs torts,

de réveiller la honte et le repentir dans leurs cœurs, de les amener à se rapprocher de leurs semblables avec confiance, avec amour !... Que la vie deviendrait belle alors ! Plus de combats haineux, rien que des luttes d'émulation, tous les regards fixés sur un même but, toutes les volontés, tous les esprits tendant sans cesse plus loin, toujours plus haut, chacun suivant le chemin qui convient à son individualité. Du bonheur pour tous, créé par tous. » L'idéal de Rosmer est celui que chante Schiller dans son *Hymne à la Joie* : « Joie, belle et divine étincelle, fille de l'Elysée ! Nous entrons ivres et ardents, joie céleste, dans ton sanctuaire. Tes charmes unissent de nouveau ce que la mode barbare a divisé. Tous les hommes deviennent frères là où s'arrête ton aile bienfaisante. Tenez-vous embrassés, ô millions d'êtres ! » C'est aussi l'idéal du marquis de Posa qui demande à Philippe II de rendre à l'humanité la noblesse et la joie.

Rosmer n'est pas, hélas ! l'homme qu'il faut pour réaliser cet idéal. Il parle d'affranchir les intelligences ; or il montre par son propre exemple combien cet affranchissement est difficile. C'est par leur propre force, dit-il, que les hommes doivent s'ennoblir. Or il ne s'est lui-même émancipé que sous l'instigation d'autrui, et il reste toujours disposé à subir des influences étrangères. Abandonné à lui-même, il n'aurait peut-être jamais rompu avec les traditions de sa race. Il a fallu, pour l'y amener,

une impulsion du dehors. C'est son précepteur, Ulrik Brendel, qui a commencé à le détacher des idées transmises à Rosmersholm d'une génération à l'autre. Arrivé à l'âge mûr, c'est une dame de compagnie de sa femme malade, une jeune fille du nom de Rébecca West, qui a continué sa délivrance intellectuelle. Malgré l'action puissante de Rébecca, Rosmer reste involontairement lié au passé. Ses anciennes croyances ont des racines trop profondes pour qu'il puisse les arracher entièrement. Comme l'empereur Julien qui se débattait en vain contre les souvenirs de son éducation chrétienne, Rosmer ne peut arriver à une libération complète. « Le descendant des hommes qui nous regardent ici, dit Kroll en montrant les portraits du salon, ne pourra jamais se défaire des sentiments qu'ils se sont légués de génération en génération. » Rébecca le reconnaît avec tristesse : « C'est bien vrai, dit-elle, Jean Rosmer tient à sa race par de fortes racines. » Comme l'esprit de Mme Alving, celui de Rosmer est hanté par des revenants. Une légende dit qu'on voit passer un cheval blanc à Rosmersholm toutes les fois qu'un malheur doit s'y produire. Rébecca croit aux chevaux blancs ; mais ce ne sont pas pour elle les êtres fantastiques tels que se les représente la vieille et brave domestique, Mme Helseth. Pour Rébecca les chevaux blancs sont les revenants pareils à ceux qui poursuivent Mme Alving ; ce sont les croyances auxquelles Rosmer demeure soumis malgré lui.

De même Rosmer recommande la joie et ne peut secouer une morne tristesse. Une mélancolie naturelle s'est singulièrement accrue chez lui depuis la fin tragique de sa femme. Mme Rosmer s'est tuée en se précipitant du haut d'une passerelle dans un torrent ; on croit qu'elle l'a fait dans un accès de folie; depuis longtemps son esprit paraissait troublé. Rosmer n'avait jamais été heureux avec elle. Leurs goûts ne s'accordaient pas. Ainsi Rosmer avait la passion des fleurs, tandis que sa femme n'en pouvait supporter le parfum. Leurs intelligences n'étaient pas en harmonie. Au contraire, Rosmer avait contracté une sorte d'union mystique avec Rébecca West. Un amour inavoué se cachait sous les dehors de l'amitié. « C'est vers toi qu'allaient toutes mes pensées, dit-il à Rébecca. Je n'étais heureux qu'avec toi. Auprès de toi seule j'éprouvais ce bonheur sans désirs, fait de calme et de joie. Si nous réfléchissons bien, Rébecca, nos rapports ont commencé comme une douce et furtive amourette d'enfants, sans désirs et sans rêves. N'éprouvais-tu pas les mêmes sentiments ? Dis ?... Et c'est cette vie intime, l'un avec l'autre, l'un pour l'autre, que nous avons prise pour de l'amitié. Non, vois-tu, dès les premiers jours peut-être, nos relations n'ont été autre chose qu'un mariage spirituel. » Dès lors pourquoi, la mort de sa femme lui ayant rendu sa liberté, ne renaît-il pas à une vie nouvelle ? Pourquoi ne s'enivre-t-il pas du bonheur permis que lui assure l'amour de Rébecca?

Aucun remords ne doit troubler sa conscience. Il n'a jamais oublié ses devoirs envers sa femme ; ses relations avec Rébecca ont été d'une pureté parfaite, et il est sûr d'avoir pris les plus grandes précautions pour les laisser ignorer à la pauvre malade inquiète et soupçonneuse. Néanmoins son incurable mélancolie le paralyse. La joie lui est offerte, et il ne la saisit pas. Entre le bonheur et lui se dresse l'ombre de sa femme qui le fait reculer, bien qu'elle n'ait rien à lui reprocher. Cette impuissance à surmonter sa tristesse est rendue sensible par le soin qu'il met, au cours de ses promenades, à éviter la passerelle d'où sa femme s'est jetée dans le torrent. Depuis plus d'un an il n'ose la franchir ; il aime mieux remonter le courant et rentrer après un long détour. Par ces reculs, Rosmer est de la famille de ces faibles dont Peer Gynt est le type ! Il a des aspirations et des velléités ; il ne sait point passer à l'exécution. « Fais un détour », crie à Peer Gynt le grand Tortueux, symbole de la faiblesse et de l'hésitation. Comme Peer Gynt, Rosmer est incapable de pousser droit devant lui vers l'objet de son désir, la joie.

Cet être timoré ne se déciderait jamais à agir si l'énergique Rébecca ne l'y poussait. C'est elle qui veut qu'il déclare ses vrais sentiments à Kroll, quand celui-ci lui demande de défendre la cause conservatrice. Rosmer retarde ses aveux ; il s'accuse lui-même de lâcheté. C'est Rébecca encore qui lui fait faire un pas décisif en écrivant en son nom un billet

pour recommander Ulrik Brendel au chef des radicaux, Mortensgaard. Des rapports s'établissent ainsi entre Rosmersholm et la rédaction du *Phare*. Rosmer autorise le journaliste à faire connaître au public son adhésion aux idées modernes. Le voilà sorti presque malgré lui de sa réserve ; quoiqu'il s'en défende, il est entraîné dans la lutte des partis.

Par cela même qu'il a pris position, de nouvelles entraves surgiront, plus nombreuses et plus fortes, qui rendront à Rosmer l'action impossible. Kroll, après la rupture, lui révèle le vrai motif de la mort de Mme Rosmer. Rien n'est moins certain que la folie de la malheureuse femme. Quand elle s'est tuée, elle l'a fait en pleine connaissance de cause et de propos délibéré. Elle savait que Rosmer avait en secret abandonné sa foi. Elle savait qu'il aimait Rébecca. Elle était persuadée même que ces relations étaient criminelles, que les suites en allaient être prochainement visibles, et elle avait dit à Kroll, son frère, qu'il était nécessaire que Rosmer épousât Rébecca *sans retard*. C'est pour rendre cette union possible qu'elle s'est jetée dans le torrent. Cette révélation accable Rosmer. Il se reproche de s'être trahi involontairement devant sa femme, de ne pas lui avoir caché avec assez de soin le secret qui devait la tuer. Le remords qui le torture menace d'arrêter ce déploiement d'énergie qui s'annonçait quand il faisait publier sa profession de foi dans le *Phare*. « Tu allais prendre part à la lutte, Rosmer, lui dit Rébecca. Tu

avais déjà commencé. Tu avais conquis toute ta liberté. Tu te sentais si gai, si soulagé ! » — « Oui, répond Rosmer, tout cela est vrai. Et voilà que je suis écrasé par ce poids terrible. » Cependant il ramasse un instant ses forces, et, dans un élan soudain, il veut réagir contre la douleur qui l'oppresse. « Je veux vivre, Rébecca, s'écrie-t-il ! Je ne me laisserai pas terrasser par d'horribles suppositions. Je ne me laisserai pas imposer une ligne de conduite ni par les vivants, ni... par personne. »

Rébecca. — Non, n'est-ce pas, Rosmer ? Sois en tout un homme libre !

Rosmer. — Comprends-tu maintenant à quoi je pense ? Dis ? Ne vois-tu pas ce qu'il y a à faire pour me débarrasser de tous ces souvenirs qui me rongent, de tout mon triste passé ?

Rébecca. — Continue !

Rosmer. — Je veux opposer au passé une réalité nouvelle et vivante.

Rébecca, comme saisie de vertige, cherche le dossier de la chaise pour s'y appuyer. — Vivante ! que veux-tu dire ?

Rosmer, se rapprochant d'elle. — Rébecca, si je te demandais : Veux-tu être ma seconde femme ?

Rébecca reste un instant sans pouvoir parler, avec une explosion de joie. — Ta femme ! A toi ! moi !

Rosmer. — C'est bien. Essayons de ce moyen. Ne faisons plus qu'un, toi et moi. Il ne faut plus de place vide après la morte.

RÉBECCA. — Moi, à la place de Félicie !

ROSMER. — Comme cela, elle disparaîtra pour toujours, pour le temps et pour l'éternité.

RÉBECCA, d'une voix faible et craintive. — Le crois-tu, Rosmer ?

ROSMER. — Il faut que ce soit ! Il le faut ! Je ne puis pas, je ne veux pas traverser la vie avec un cadavre sur le dos. Je veux m'en débarrasser. Aide-moi, Rébecca. Et puis, étouffons tous les souvenirs dans la liberté, dans le plaisir, dans la passion. Tu seras pour moi la seule épouse que j'aie jamais eue. »

Cet effort pour vivre et pour agir ne réussit pas à Rosmer. La réalité vivante qu'il réclame se dérobe. Rébecca refuse d'être sa femme. Elle n'en a pas le droit. Un grand crime lui interdit ce bonheur. C'est elle qui a causé volontairement la mort de Mme Rosmer, afin de prendre sa place. Elle avait pour Rosmer une passion effrénée qui l'a poussée à commettre un horrible forfait. Pendant que Rosmer croyait son secret et celui de Rébecca enfoui au fond de leurs deux cœurs, Rébecca l'avait volontairement dévoilé à la malade. Pour torturer plus cruellement Félicie, elle a fait croire qu'il y avait entre elle et Rosmer une intimité coupable. En disant qu'elle allait bientôt être mère, elle a fait prendre le chemin du torrent à l'épouse qui s'est sacrifiée pour permettre à l'époux de réparer ses torts et de vivre heureux. Ainsi Rosmer aimait une criminelle

dont les mensonges furent un assassinat ! C'est cette criminelle qui a guidé sa pensée et qui l'a élevé à cette indépendance de l'esprit qu'il considérait comme un si beau triomphe ! Son meilleur soutien lui manque tout à coup. N'ayant plus confiance en Rébecca, il n'a plus confiance dans la cause qu'elle l'excitait à défendre ; il n'a plus confiance en lui-même, il ne croit plus à rien. Anéanti, il abandonne la lutte, fait la paix avec Kroll et se laisse persuader qu'il fera bien de renoncer à son dessein d'ennoblir les hommes.

Cependant Rébecca elle-même, la criminelle, lui prouve qu'il peut réussir dans cette tâche. Pourquoi refuse-t-elle la main qu'il lui offre ? Quand elle touche à ce bonheur obtenu au prix d'une vie humaine, pourquoi y renonce-t-elle ? La joie qu'elle a laissé éclater quand son ami lui demande d'être sa femme témoigne qu'elle n'a pas cessé de l'aimer. Si elle préfère mourir que de l'épouser, c'est parce qu'une transformation complète s'est opérée en elle depuis la mort de Félicie. La vie en tête à tête avec Rosmer, une intimité que ne gênait plus la présence de l'épouse chagrine et méfiante a ennobli Rébecca et purifié sa passion. « Quand j'ai pu enfin, lui dit-elle, vivre avec toi ici, dans le calme, dans la solitude, confidente absolue de toutes tes pensées, de toutes tes impressions, telles que tu les ressentais, délicates et fines, alors s'est accomplie la grande transformation. Cela s'est fait peu à peu, comprends-

tu ? presque imperceptiblement, et pourtant j'ai été abattue à la fin, atteinte jusqu'au fond de mon être... Alors tout le reste, le désir mauvais, l'ivresse des sens, tout cela s'en est allé si loin, si loin de moi ! Toutes ces puissances soulevées sont retombées dans le néant, et j'ai connu une paix profonde, silencieuse comme celle qui règne chez nous, au soleil de minuit, sur les rochers où l'oiseau de mer fait son nid... L'amour me fut révélé : le grand amour fait de sacrifice et de renoncement, celui qui se contente d'une existence comme celle que nous avons connue. » Ainsi ennoblie, ainsi affinée, Rébecca sent qu'une loi secrète lui défend de prendre la place de celle qu'elle a envoyée à la mort. Si Rosmer innocent était torturé de remords et n'osait saisir le bonheur, comment serait-elle heureuse, elle, la coupable ? Il lui manque la condition indispensable, selon Rosmer, de toute joie, la pureté de conscience. Rosmer, qui doute de lui-même, ne peut croire qu'il ait exercé sur Rébecca cette action bienfaisante. Pour qu'il ajoute foi à cette transformation, il lui faut une preuve irrécusable. Si la passion de Rébecca s'est réellement purifiée, si le désir sensuel est devenu vraiment le grand amour fait de sacrifice et de renoncement, eh bien, qu'elle ose suivre l'exemple de Félicie qui a poussé cet amour jusqu'à la mort. Rébecca s'y décide : à son tour elle prendra le chemin du torrent, non pas en désespérée, mais joyeuse de montrer à son

ami qu'il est capable de régénérer les cœurs. Cette résolution la fait paraître véritablement noble aux yeux de Rosmer. Il n'exige pas qu'elle donne la preuve jusqu'au bout, mais c'est elle qui persiste à vouloir mourir, car ce ne sont pas de simples paroles qui pourront rétablir la confiance de Rosmer en lui-même, il faut qu'elle exécute ce qu'elle a dit. Alors Rosmer lui pose la main sur la tête et déclare qu'il la prend pour sa femme légitime. L'époux et l'épouse ne doivent jamais se quitter. Rosmer et Rébecca montent à la passerelle, s'étreignent et se précipitent dans le torrent.

Ainsi Rosmer sait ennoblir. Mais à quel prix confère-t-il cette noblesse? Au prix du bonheur. « L'esprit des Rosmer ennoblit, dit Rébecca, mais il tue le bonheur. » Ces paroles expriment l'idée fondamentale du drame. La tentative que fait Rosmer de concilier la noblesse et la joie est chimérique. La noblesse, c'est la volonté purifiée par la soumission à une loi, c'est la passion domptée, ce sont les instincts réduits au silence, c'est l'obéissance à un devoir, c'est le renoncement. La joie, au contraire, c'est la volonté dans toute sa plénitude et toute son indépendance, c'est la satisfaction des désirs, c'est le triomphe de la nature. Dès lors le drame de *Rosmersholm* nous ramène à cette opposition de la nature et du devoir qui a été le sujet d'*Empereur et Galiléen* et des *Revenants*. Rosmer est, malgré son désir d'affranchissement, le représentant du devoir.

Bien qu'il se soit dégagé des obligations étroites de la morale orthodoxe, il garde le sentiment et le respect d'une discipline qui lui ont été transmis par ses ancêtres. Aux prescriptions positives il substitue une règle d'autant plus impérieuse qu'elle ne lui est pas imposée du dehors. Il y a au fond de son être ce qu'il appelle l'instinct de moralité. C'est cet instinct, ineffaçable héritage de sa race, qui lui commande de vivre chastement. Cet instinct, c'est la conscience, une conscience délicate et timorée qui lui fait juger sévèrement les entraînements de la passion et lui suggère une multitude de scrupules. Rébecca au contraire représente la nature. Elle est fille du Nord, fille d'une région où les éléments semblent avoir plus de puissance qu'ailleurs, où ils se déchaînent avec une force sauvage et irrésistible. Elle est un enfant de l'amour, né en dehors du mariage. Le nom qu'elle porte n'est pas celui de son père légal. Elle-même a marché pendant un temps sur les traces de sa mère ; elle dit qu'elle a un passé, et l'on peut supposer que son charme ensorcelant, dont Kroll lui-même redoute le pouvoir, a mis beaucoup d'adorateurs à ses pieds. Avant son arrivée à Rosmersholm, sa vie a donc été, comme celle de ses parents, entièrement contraire à la règle que suit Rosmer. Sa passion pour celui-ci a été effrénée. « Elle s'est abattue sur moi, lui dit-elle, comme une tempête sur la mer, comme une de ces tourmentes d'hiver qui sévissent là-haut, dans le Nord. Elles passent,

comprends-tu? et vous enlèvent, vous emportent avec elles. On n'y résiste pas. » Rébecca n'a suivi d'autre loi que la loi de la nature ; en elle triomphait la joie de vivre, la joie d'agir sans réserve, la passion, la volonté libre. Elle mettait en pratique les théories de Mme Alving.

Des deux systèmes que *Rosmersholm* met en présence, c'est celui de Mme Alving et de Rébecca qui a le dessous. La joie est anéantie par la noblesse, la nature succombe à la discipline. La morale dont Rosmersholm est resté l'asile enserre les volontés dans un réseau de scrupules et de délicatesses. Rébecca sentait la sienne faiblir dès le temps où elle poussait Mme Rosmer au suicide. Peut-être n'aurait-elle pas eu la force de consommer son crime, si elle n'avait eu d'autre mobile que sa passion, si elle n'avait eu en même temps le désir de rendre Rosmer à la joie et à la liberté. C'est presque malgré elle que le malheur est arrivé. « A chaque pas que je tentais, que je hasardais en avant, dit-elle, j'entendais comme une voix intérieure qui me criait : Tu n'iras pas plus loin ! Pas un pas de plus ! Et néanmoins je ne *pouvais* pas m'arrêter. Je *devais* continuer encore, quelques pas seulement. Rien qu'un pas, un seul. Et puis encore un et encore un. Et tout a été consommé ! C'est ainsi que ces choses-là se passent. » Elle tombe sous l'empire de préjugés qui sont de ces délicatesses peu justifiées peut-être comme on les connaît à Rosmersholm. Elle qui se croyait l'esprit si

indépendant s'afflige d'entendre rappeler son origine. Quand elle pourrait dire qu'elle n'est nullement responsable de la faute de sa mère, quand elle devrait, pour être logique, demander si c'est une faute que sa mère a commise, elle rougit de sa naissance illégitime. Il lui semble qu'une tare est attachée à sa personne. « Voilà donc encore un point, lui fait observer Kroll, sur lequel vous avez conservé certains préjugés » ; et elle avoue qu'en effet on ne réussit jamais à s'émanciper entièrement. Enfin, si elle renonce au bonheur qu'elle se croyait jadis le droit de conquérir, c'est que la voix de la conscience domine chez elle tout autre sentiment. Elle explique son refus en disant : « Je vois aujourd'hui la vie comme on la voit à Rosmersholm. Je suis coupable, il est juste que j'expie. » Ainsi Rébecca reconnaît une morale supérieure qui condamne sa conduite ; elle, qui avait prétendu vivre selon sa nature, accepte l'arrêt de sa conscience qui lui ordonne de mourir.

Rosmersholm est par conséquent une sorte d'adieu triste à ce culte de la nature que le poète avait exalté dans les *Revenants*. Pas plus que dans le *Canard sauvage*, Ibsen ne renie son ancienne doctrine ; il constate seulement que l'application en est impossible. Jamais le retour à la nature, jamais l'affranchissement de la règle ne sera complet. Le soleil païen ne brillera plus jamais de sa splendeur d'autrefois. Une morale sombre a envahi le monde. Rosmersholm n'est pas seulement un coin de la

Norvège puritaine, Rosmersholm est la terre chrétienne où s'élève un idéal austère dont chacun subit la puissance irrésistible. La pensée d'Ibsen est au fond la même que celle qui est exprimée par Alfred de Musset dans l'*Espoir en Dieu* :

Quand Horace, Lucrèce et le vieil Epicure,
Assis à mes côtés, m'appelleraient heureux,
Et quand ces grands amants de l'antique nature
Me chanteraient la joie et le mépris des dieux,
Je leur dirais à tous · « Quoi que nous puissions faire,
Je souffre, il est trop tard ; le monde s'est fait vieux.
Une immense espérance a traversé la terre ;
Malgré nous vers le ciel il faut lever les yeux !

Il faut renoncer à l'idéal de l'homme heureux, libre et fort. Le monde est ou a été chrétien; dès lors il est condamné, quoi qu'il fasse, à la tristesse et à la servitude.

Lorsque l'on suit la marche de la pensée d'Ibsen depuis les *Revenants* jusqu'à *Rosmersholm*, on songe involontairement à une marche analogue qui s'observe chez un autre artiste incomparable de notre siècle. Dans *Tristan et Iseult*, Wagner avait, comme Ibsen dans les *Revenants*, exalté les droits de la passion. Dans sa dernière œuvre, Parsifal représente à la fois la pureté qui résiste aux séductions de la terre et la volonté active, infatigable à poursuivre le but pour lequel chacun se sent créé. Parsifal réunit les deux principes séparés dans Rosmer et dans Rébecca, et considérés par Ibsen comme in-

compatibles. Parsifal est un croyant, on peut dire un chrétien ; mais chez lui la foi et le sentiment du devoir sont en accord avec la nature. Il est le type de l'homme parfait chez lequel la passion et la règle se confondent. Ibsen n'a pas créé de type semblable. C'est qu'il prend ses figures dans la vie, tandis que Wagner les voit dans un rêve. La musique de Wagner nous transporte dans un monde enchanté de grandeur et de gloire. Avec Ibsen nous restons en présence des réalités douloureusement incomplètes.

Rosmersholm exprime, ainsi que le *Canard sauvage*, l'amer désenchantement du poète. Ce n'est pas seulement de l'ensemble du drame que se dégage l'aveu de son impuissance à maintenir ses fières revendications d'autrefois. Il se donne lui-même un rôle pour nous faire part, d'une manière directe, de ses désillusions. Si dans le *Canard sauvage* il s'est couvert du masque grotesque de Grégoire Werlé, il ne rit plus maintenant ; il prend son erreur au tragique. C'est sous la figure fantastique et tourmentée d'Ulrik Brendel qu'il se présente à nous. Ne nous laissons pas tromper par le déguisement original dont il s'affuble. Ulrik Brendel, le fou, n'est personne autre que Henrik Ibsen, l'idéaliste. Brendel a voulu faire entrer des idées libérales à Rosmersholm ; il en a été chassé à coups de cravache. Ibsen a voulu être un réformateur en Norvège, il a dû s'exiler. Brendel a voyagé avec une troupe de

comédiens; Ibsen, le moraliste, n'a écrit que pour le théâtre. Brendel a été de temps en temps forcé de lutter pour l'existence; Ibsen aussi a dû demander son pain au public. On admire les écrits de Brendel, mais lui-même dédaigne ce qu'il a fait. Ses plus belles œuvres sont celles qu'il n'a pas encore écrites. Ainsi parlait déjà Ibsen quand il composait les *Prétendants à la couronne*. Comme Ibsen, Brendel est un aristocrate; il traite d'idiot le plébéien Mortensgaard; il insulte la vile populace et se fait rouer de coups par elle. Comme Ibsen, Brendel est nomade; tout ce qu'il possède, il le porte sur lui; aucune malle ne l'embarrasse en voyage. Ibsen loge en garni; pour tout mobilier il a quelques tableaux. A un moment le poète enlève son masque; c'est lui-même qui parle quand il fait dire à Brendel : « Tu sais, Jean, mon enfant, que je suis une espèce de sybarite, un délicat. J'ai toujours été ainsi. J'aime à jouir dans la solitude, car alors je jouis dix fois, vingt fois plus. Tu comprends.... Quand les rêves d'or venaient me visiter, quand je sentais naître en moi des pensées nouvelles et que des idées vertigineuses, d'une envolée superbe, m'emportaient au loin sur leurs ailes — je les transformais en vers, en visions, en images. Tout cela dans de vastes proportions, — tu comprends... Oh ! combien j'ai joui, savouré dans ma vie ! Les joies mystiques du développement intérieur — toujours dans de vastes proportions. — Les applaudissements,

les actions de grâces, les louanges et les couronnes de laurier — j'ai tout recueilli avec des mains tremblantes de joie. Je me suis repu dans mes solitaires visions d'une allégresse — oh ! d'une allégresse vertigineuse ! » Brendel n'a jamais écrit un mot de tout cela. « Ce plat métier d'écrivain m'a toujours dégoûté. Et pourquoi aurais-je profané mon idéal, quand je pouvais en jouir dans toute sa pureté, pour moi tout seul ! Mais aujourd'hui, il doit être sacrifié. En vérité, je me sens comme une mère qui va remettre sa fille dans les bras d'un époux. Et pourtant je me décide au sacrifice, je le fais sur l'autel de l'émancipation. »

Voilà donc Brendel parti pour faire une suite de conférences dans le pays, décidé à prêcher l'idéal au peuple. Hélas ! le sort qui l'attend est celui qui était échu à Ibsen. Le poète avait trop présumé de ses forces ; il avait cru que la multitude ferait son profit des enseignements qu'il lui donnerait. Or ses fières doctrines n'ont eu aucun pouvoir : elles étaient trop élevées pour la foule et par conséquent sans valeur. La scène où, par la bouche d'Ulrik Brendel, le poète gémit de l'inutilité de ses efforts et de sa défaite par la plèbe, est d'une étrange beauté et d'une tristesse lamentable.

BRENDEL. — Jean, mon enfant, je te salue. Adieu !

ROSMER. — Où allez-vous si tard ?

BRENDEL. — Je descends la côte.

ROSMER. — Comment cela ?

Brendel. — Je rentre chez moi, mon précieux élève. J'ai la nostalgie du grand néant.

Rosmer. — Il vous est arrivé quelque chose, M. Brendel, dites-le-moi.

Brendel. — Tiens ! tu as remarqué la transformation ! Cela ne m'étonne pas. La dernière fois que j'ai franchi ton seuil, je t'ai apparu comme un homme dans l'aisance, la main sur son gousset.

Rosmer. — Vraiment ! Je ne comprends pas bien.

Brendel. — Mais, tel que tu me vois cette nuit, je suis un roi dépossédé sur les ruines de son palais en cendres.

Rosmer. — Si je pouvais vous aider en quelque chose.

Brendel. — Tu as conservé ton cœur d'enfant, Jean. Pourrais-tu me faire une avance ?

Rosmer. — Certainement, avec le plus grand plaisir.

Brendel. — Disposerais-tu d'un idéal, ou de deux ?

Rosmer. — Vous dites ?

Brendel. — Une paire d'idéaux usés. Tu ferais une bonne action. Je suis absolument à sec, mon cher enfant. La dèche la plus complète.

Rébecca. — Vous avez renoncé à faire votre conférence !

Brendel. — Non, séduisante dame. Mais pensez donc ! Au moment même où j'allais vider ma corne

d'abondance, j'ai fait la pénible découverte qu'il n'y avait plus rien dedans.

Rébecca. — Eh bien, et tous vos ouvrages, ceux que vous n'avez pas écrits ?

Brendel. — Pendant vingt-cinq ans je suis resté là comme un avare assis sur son coffre-fort. Et voilà qu'hier, en ouvrant le coffre-fort pour en tirer le trésor, je m'aperçois qu'il est vide. Le temps a tout rongé, tout réduit en poussière. N, i, ni, c'est fini : plus rien de rien.

Rosmer. — En êtes-vous bien sûr, au moins?

Brendel. — Il n'y a pas à en douter, mon cher : le président m'en a convaincu.

Rosmer. — Le président?

Brendel. — Son Excellence, si tu aimes mieux. Va pour Son Excellence.

Rosmer. — Voyons ! de qui parlez-vous ?

Brendel. — De Pierre Mortensgaard, cela s'entend.

Rosmer. — Quoi ?

Brendel, mystérieusement. — Chut, chut, chut ! Pierre Mortensgaard est le maître de l'avenir. Jamais plus grand que lui ne m'a admis en sa présence. Pierre Mortensgaard a en lui les attributs de la toute-puissance. Il peut tout ce qu'il veut.

Rosmer. — Ne croyez donc pas cela.

Brendel. — Si, mon enfant ! Et cela parce que Pierre Mortensgaard ne veut jamais plus qu'il ne peut. Pierre Mortensgaard est capable de vivre sans

aucun idéal. Et c'est là, vois-tu, c'est là que gît tout le secret de la lutte et de la victoire. C'est là le comble de la sagesse en ce monde. *Dixi.*

Et, en allant reprendre sa course dans les ténèbres, le fou sur le seuil de la porte ajoute ces paroles :

« La nuit noire, c'est encore là ce qu'il y a de mieux. Que la paix soit avec vous ! »

CHAPITRE V.

LA DAME DE LA MER.

Chaque drame d'Ibsen contient le germe d'un drame nouveau. Dans cet esprit logique, une pensée se déduit rigoureusement de l'autre. Non seulement toutes les parties de la même pièce sont solidement enchaînées, mais chaque pièce est dans un rapport étroit avec celle qui la précède. Les contradictions, comme celles que l'on découvre entre les *Soutiens de la Société* et le *Canard sauvage*, entre les *Revenants* et *Rosmersholm*, sont moins absolues qu'elles ne paraissent; elles s'expliquent par des défaillances momentanées. La *Dame de la mer*, œuvre plus sereine que *Rosmersholm*, forme une suite à ce drame désolé. *Rosmersholm* nous avait raconté l'anéantissement du bonheur par une morale austère. Le poète s'est demandé après cela s'il n'y a pas de remède à cette tristesse, pas de consolation dans cette défaite. Il se raidit contre la conclusion de *Rosmersholm*. Non, pense-t-il, notre esclavage n'est pas irrémédiable; notre volonté conserve quelques droits; notre bonheur n'est pas condamné à périr entièrement. Nous

pouvons *consentir* à subir la règle, et alors cette sujétion n'a plus rien de désespérant. Nous pouvons vaincre notre première nature, maîtriser nos instincts, et accepter cette seconde nature qui est l'habitude. Ce n'est pas au nom d'une morale étrangère à nous-mêmes, imposée du dehors, que nous réprimerons ainsi notre matière d'être originelle ; c'est par notre propre force, c'est en parfaite indépendance que nous pouvons opter pour une existence soumise et réglée. Ayant abdiqué volontairement nos prérogatives, nous serions ensuite mal venus à nous plaindre. Nous serons heureux, parce qu'il nous aura plu d'être ce que nous sommes.

Ibsen emprunte à la nature une image grandiose pour rendre sensible l'opposition entre la liberté individuelle et la soumission aux lois sociales. Le symbole de la liberté, c'était dans *Rosmersholm* la nature septentrionale avec ses éléments sauvages. Dans la *Dame de la mer*, c'est une puissance analogue, c'est la mer, la mer immense, aux flots indomptables. Le symbole de la société, c'est l'intérieur des terres, ces coins paisibles de la Norvège où s'allonge, en passant par une ouverture étroite, un fjord aux eaux dormantes, où de hautes montagnes abritent contre les tempêtes et bornent la vue. Cette contrée retirée, calme et monotone, c'est le pays du devoir et de la règle.

L'héroïne du drame, Ellida Wangel, prétend que les hommes ne sont pas faits pour vivre sur la terre

ferme. « Je crois, dit-elle, que si les hommes s'étaient habitués dès le début à passer leur vie sur la mer, ou peut-être dans la mer, nous serions à présent beaucoup plus parfaits que nous ne sommes; non seulement meilleurs, mais plus heureux aussi. » — « Mon Dieu, lui réplique-t-on en riant, le malheur est arrivé. Nous nous sommes une fois pour toutes trompés de chemin, et nous sommes devenus des animaux terrestres au lieu d'être des animaux aquatiques. De toute manière il serait sans doute trop tard maintenant pour corriger la faute. » — Ellida répond avec gravité : « Oui, c'est là une triste vérité. Et je crois que les hommes ont ce sentiment. Et ils le portent en eux comme un repentir et un deuil secrets. Vous pouvez m'en croire, c'est là la raison la plus profonde de la mélancolie des hommes. » Ce dialogue, si on le prenait à la lettre, pourrait sembler légèrement absurde. Mais ce ne sont là que des manières de parler. L'homme né pour vivre sur la mer ou dans la mer, c'est l'homme né libre. La vie sociale a détruit sa liberté. L'animal terrestre regrette l'élément auquel il a été arraché. L'homme regrette l'âge d'or où tout ce qui plaisait était permis; il a perdu la joie de vivre. La *Dame de la mer* va nous dire à quelle condition il peut s'acclimater sur le continent et retrouver le bonheur.

Tous les hommes ne disent pas adieu à la mer. Il y en a qui refusent de se plier à l'ordre commun. L'homme libre, et qui le reste, est représenté dans

le drame par « l'Etranger ». Nous ne savons pas son nom. Il a dit à Ellida qu'il s'appelait Friman. Le pseudonyme est transparent et signifie : homme libre. Ses lettres sont signées Johnston, mais il déclare lui-même que c'est là un nom d'emprunt. Qu'on l'appelle comme on voudra, peu lui importe. Son origine est enveloppée de mystère. Il vient du nord, comme Rébecca West. On sait qu'il est né dans le pays de Finmark et qu'il est de race finnoise. Tous les renseignements qu'on a sur sa vie, c'est qu'il s'est embarqué tout enfant, qu'il a été pilote, et que toute son existence s'est passée en longues et incessantes traversées. Au cours de ces voyages il a dépouillé tous les traits distinctifs de sa nationalité, il a perdu tout accent local, il n'est pas un marin norvégien, il est un marin qui n'a plus aucune attache avec la terre ferme. Un Norvégien qui a navigué avec lui, Lyngstrand, le prenait pour un Américain. « Cet homme est comme la mer », dit de lui Ellida. Il est allé aussi loin que va la mer, il a touché à tous les rivages. Ses lettres sont datées de Chine, d'Australie, de Californie, d'Arkhangel. Sa vie est pareille à la course des vagues. C'est une sorte de Hollandais volant, un Juif errant des mers, comme ce marin auquel songeait Hedwige Ekdal dans son grenier et qui représentait aussi l'immensité pour la petite amie du canard sauvage. Ainsi que le sombre capitaine du Vaisseau-Fantôme, l'Etranger vit en dehors de la société. Il en est exclu de fait et légalement. En

effet, du temps où il était pilote, il a assassiné son capitaine; c'était, dit-il, un acte de justice. Ainsi, pour punir un coupable il n'avait pas eu recours aux formes de la justice sociale; il s'était fait justice lui-même. Après le meurtre il a disparu. En prévision du cas où il serait découvert et inquiété, il porte toujours sur lui un revolver chargé pour se brûler la cervelle avant qu'on puisse s'emparer de lui. Car il n'est pas fait pour vivre en prison; il lui faut l'espace, il appartient à la mer. De même que la puissance des vagues brise toute barrière, de même l'Etranger a une volonté indomptable qu'aucune considération n'arrête. Il a l'habitude de franchir tous les obstacles, de quelque nature qu'ils soient. Pour entrer chez Ellida, il saute par-dessus la haie du jardin. Il aime Ellida, il la veut pour femme. Peu lui importe qu'elle soit mariée. Quand elle lui a écrit pour lui annoncer qu'elle épousait Wangel et qu'il ne devait plus songer à elle, il a paru ne faire aucune attention à cette défense; il a continué d'écrire comme si de rien n'était, annonçant son prochain retour et maintenant sa résolution d'emmener Ellida. Ni l'affection qu'Ellida laisse éclater pour Wangel, ni les menaces de celui-ci n'ont raison de son imperturbable fermeté. Il parle et agit comme si le mari n'existait pas. Il ne renonce à son dessein que quand il se heurte chez Ellida à une puissance aussi forte que la sienne : une volonté libre.

L'être humain créé pour la liberté et qui y renonce

est représenté par Ellida Wangel. Fille d'un gardien de phare, elle a passé son enfance et sa jeunesse sur les bords de la mer. Son nom n'est pas chrétien : c'est celui d'un navire qu'avait connu son père. Aussi le pasteur de son pays natal l'appelait-il païenne. Païenne, Ellida ne l'est pas seulement par son nom. Elle l'est comme la nature, comme les éléments libres, comme tout ce qui se meut sans règle. C'est sur le rivage de Skjoldvik, où elle est née, qu'elle a fait la connaissance de l'Etranger. Il y avait entre elle et lui une profonde affinité : tous deux étaient enfants de la mer. C'est de la mer qu'ils parlaient ensemble, comme de leur patrie commune, assis sur la falaise, les regards perdus dans l'immensité. Ellida se préoccupait à peine de savoir qui il était, d'où il venait. « Nous n'arrivions jamais, dit-elle, à parler de ces choses-là... Nous parlions le plus souvent de la mer... de tempête et de calme ; de nuits sombres sur la mer. Nous parlions aussi de la mer aux jours de soleil éclatant. Mais ce dont nous parlions le plus, c'était des baleines, des dauphins et des phoques qui s'étendent là dehors sur les écueils à la chaleur de midi. Et ensuite nous parlions des goélands, des aigles et des autres oiseaux de mer. Pense donc — n'est-ce pas étrange ? — quand nous parlions de ces choses, il me semblait que tous, animaux de la mer et oiseaux de la mer, lui fussent parents... Il me semblait presque que moi aussi j'étais leur parente à tous. » Quand il a dû s'enfuir

après le meurtre du capitaine, ils se sont fiancés en face de l'océan, et ils ont jeté dans les flots leurs deux bagues attachées ensemble. En cette aventure Ellida s'est laissé mener par l'inconnu. L'idée ne lui est pas venue un instant de résister, quand il lui faisait conclure ce pacte. Elle n'avait aucune volonté à côté de celle du mystérieux marin. C'est qu'en effet ce n'était pas une domination étrangère qu'elle subissait ; en se donnant à lui, elle ne faisait que suivre l'impulsion de sa propre nature ; il était l'immensité qu'elle aimait. Aussitôt qu'il fut parti, elle eut conscience de l'ascendant illimité qu'il avait exercé sur elle. Les fiançailles avec un homme dont elle savait à peine le nom lui parurent déraisonnables. Elle se crut le droit de rompre le pacte et de disposer d'elle-même. Etant de famille pauvre, elle se laissa marier à un veuf, père de deux filles assez âgées déjà, le docteur Wangel. Elle vint habiter avec lui dans l'intérieur des terres, à l'extrémité d'un fjord. Ce n'est pas l'existence qu'il lui faut. L'affection qu'elle éprouve pour son mari n'a rien de spontané ; c'est plutôt de la reconnaissance pour les bontés dont il l'accable. Ses belles-filles ont pour elle une vive antipathie. Fidèles à un cher souvenir, elles fêtent chaque année le jour de naissance de leur mère, pavoisent la maison et la remplissent de fleurs. L'aînée, Bolette, continue à garder la direction du ménage ; Ellida n'a rien à y voir. La cadette, Hilda, une enfant terrible, a pour elle les expressions les plus

méchantes. Ellida est donc une étrangère dans la maison de son mari. Si elle s'en allait, dit-elle, elle n'aurait pas une clef à rendre, pas une recommandation à laisser, tant elle est restée en dehors de la vraie vie de la maison. Ellida n'est pas dans son élément. Du milieu où elle était chez elle, c'est-à-dire de la mer, elle est tombée dans un monde avec lequel elle n'a aucune attache. Elle se sent en exil. « Je sais, lui dit son mari, que tu ne peux pas supporter ce qui t'entoure ici. Les montagnes t'oppressent et pèsent sur ton esprit. Il n'y a pas ici assez de lumière pour toi. Le ciel au dessus de ta tête n'est pas assez vaste. L'air ici est rare et manque de force. » Ellida est tourmentée par une incurable nostalgie de la mer. Afin de remplacer l'élément dont elle a besoin pour vivre, elle se baigne tout le long de la journée. Mais l'eau du fjord n'a pas la fraîcheur vivifiante des vagues de l'océan ; c'est une eau insipide ; elle est malade et rend malade. En effet, les nerfs d'Ellida souffrent cruellement ; au lieu de les apaiser, les bains dans le fjord les exaspèrent. Quand Ellida se promène sur les montagnes, ses regards suivent de là-haut la direction où se trouve la mer. Quand un bateau quitte le fjord, elle l'accompagne en pensée. « Il s'en va sur la haute mer, dit-elle. Au loin par delà les mers. Pensez donc, le suivre ! Si on pouvait le faire ! Si seulement on le pouvait ! » Son mari reconnaît qu'elle appartient au peuple maritime. « N'avez-vous pas remarqué, dit-il, que les hommes

là dehors sur la pleine mer sont un peuple à part ? Il semble qu'ils vivent de la vie même de la mer. Il y a de la houle, du flux et du reflux dans leurs pensées comme dans leurs sentiments. Et ils ne se laissent jamais transplanter. Ah ! j'aurais dû réfléchir plus tôt à cela ! Ce fut un crime envers Ellida, que de l'enlever de là dehors et de l'amener ici ! » Ellida donne à Ballested, qui est peintre à ses moments perdus, l'idée de représenter une sirène à demi morte dans le fjord. Ses belles-filles et toute la ville l'appellent « la dame de la mer ».

L'histoire avec le marin est finie « en une certaine mesure », dit Ellida. Il s'en faut en effet qu'elle se soit complètement soustraite à l'empire qu'il avait sur elle. Des parages lointains qu'il visite il continue à la dominer. Quand il a lu à bord, dans un vieux numéro d'un journal norvégien, l'annonce du mariage de sa fiancée avec le docteur Wangel, il éprouva une commotion terrible ; il devint affreusement pâle et poussa un rugissement. A la date où il apprit cette nouvelle, Ellida était enceinte. Par on ne sait quelle communication mystérieuse, elle ressentit un contre-coup de la colère de l'Etranger. Elle s'imaginait le voir en chair et en os devant elle ; elle était sous sa dépendance ; pendant plusieurs mois elle refusa de mener la vie commune avec son mari. Lorsque l'enfant naquit, il avait les yeux de cet homme qu'Ellida n'avait pas vu depuis dix ans, des yeux de même couleur que la mer, changeants

comme elle, sereins quand elle resplendissait au soleil, sombres si elle était soulevée par la tempête. Wangel, en sa qualité de médecin, cherche une explication scientifique du phénomène. Il n'y réussit pas. « Dans tout ce qu'éprouve Ellida, dit-il, il y a quelque chose de secret qu'il m'est impossible de tirer au clair... Son cas présente certains symptômes qui ne se laissent pas expliquer... du moins pas jusqu'à nouvel ordre. » Il ne veut pas croire à la ressemblance des yeux ; il est cependant forcé de la constater, lorsqu'il se trouve en présence de l'Etranger. Il a beau invoquer la situation particulière où était Ellida, qui la rendait plus nerveuse et plus sujette à des hallucinations. La ressemblance des yeux reste une énigme impénétrable.

Voilà un exemple de ce merveilleux qu'Ibsen introduit dans le drame. Ce n'est pas, on le voit, l'intervention d'une force surnaturelle à laquelle ajoute foi la superstition, ni quelque machination romantique. C'est un merveilleux qui se concilie avec les conquêtes les plus nouvelles de la science ; il s'appuie sur des faits que les savants ont eu l'occasion de constater, mais qu'ils n'ont pas encore su expliquer. Il est probable que le poète, avant de nous montrer son héroïne soumise à des influences lointaines, aura vu dans quelque traité physiologique la constatation d'une action pareille. Bjœrnson ne cite-t-il pas, dans son drame *Au delà des forces*, les *Leçons sur le système nerveux* de Charcot et les

Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie du Dr Richer ? Ibsen aura pu tout aussi bien emprunter quelques observations à l'un de ces maîtres. Le cas d'Ellida Wangel rentre dans l'ordre des phénomènes de suggestion, d'hypnotisme et de télépathie.

Ce cas va s'aggraver ; il y aura une crise violente de la maladie. Ellida est en proie à une vive agitation. Elle pressent le retour de l'Etranger. Lyngstrand, un client de son mari, lui a raconté qu'il a navigué avec un pilote parlant le norvégien, à qui sa fiancée avait été infidèle. C'était l'homme de Skjoldvik. Lyngstrand suppose qu'il s'est noyé, mais Ellida n'en croit rien. Elle est sûre qu'il reviendra. Elle est nerveuse comme à l'approche d'un orage. Comme un grand bateau anglais entre dans le fjord, une terreur la saisit ; elle a besoin de sentir son mari auprès d'elle à l'approche d'une épreuve qu'elle prévoit. Ce bateau, elle le sent venir avant même qu'il soit en vue. Il s'arrête et l'Etranger débarque. Ellida le reconnaît à ses yeux. « Ces yeux ! ces yeux ! » s'écrie-t-elle.

L'ÉTRANGER. — Eh bien, tu me reconnais enfin ? Moi je t'ai reconnue tout de suite, Ellida.

ELLIDA. — Ces yeux ! ne me regardez pas ainsi ! J'appelle au secours !

L'ÉTRANGER. — Chut ! chut ! N'aie pas peur. Je ne te fais rien.

ELLIDA (se mettant les mains devant les yeux). — Ne me regardez pas ainsi, vous dis-je !

L'ÉTRANGER (appuyant ses bras sur la palissade du jardin). — Je suis venu avec le bateau anglais.

ELLIDA (jetant sur lui un regard inquiet). — Que me voulez-vous ?

L'ÉTRANGER. — Ne t'ai-je pas promis de revenir dès que je pourrais ?

ELLIDA. — Partez ! Partez de nouveau ! Ne revenez jamais, jamais plus ! Ne vous ai-je pas écrit que tout était fini entre nous ? Tout ! Vous le savez bien.

L'ÉTRANGER (continuant, sans répondre à ce qu'elle dit). — J'aurais bien voulu venir plus tôt, mais je ne pouvais pas. Maintenant enfin je l'ai pu. Me voici donc, Ellida.

ELLIDA. — Que me voulez-vous ? Quelles sont vos intentions ? Pourquoi êtes-vous venu ?

L'ÉTRANGER — Tu peux bien penser que je suis venu pour te chercher.

ELLIDA (reculant épouvantée). — Me chercher ! C'est là ce que vous voudriez !

L'ÉTRANGER. — Oui, cela s'entend.

ELLIDA. — Mais vous savez bien que je suis mariée !

L'ÉTRANGER. — Oui, je le sais.

ELLIDA. — Et malgré cela !... Malgré cela vous venez pour... pour... me chercher !

L'ÉTRANGER. — Oui, certainement, c'est ce que je veux.

ELLIDA (se prenant la tête dans les deux mains). —

Oh ! cette chose épouvantable ! Oh ! cette chose pleine d'horreur, d'horreur !

L'ÉTRANGER. — Ne voudrais-tu point par hasard ?

ELLIDA (bouleversée). — Ne me regardez pas ainsi !

L'ÉTRANGER. — Je te demande si tu ne veux pas.

ELLIDA. — Non, non, non ! Je ne veux pas ! Jamais de la vie ! Je ne veux pas, dis-je ! Je ne peux pas et ne veux pas ! (D'une voix plus basse.) Je n'en ai pas le droit non plus.

L'ÉTRANGER (escaladant la palissade et entrant dans le jardin). — Eh bien donc, Ellida, que je te dise seulement une chose avant de partir...

L'arrivée du mari ne trouble point l'Etranger. « C'est à moi, dit-il, qu'elle appartient. » Cependant il veut qu'elle lui appartienne de plein gré. Il lui laissera un jour et demi de réflexion. Il va faire avec le bateau un tour jusqu'au fond du fjord. Qu'Ellida se décide pendant ce temps, mais qu'elle le fasse en toute liberté, sans subir aucune pression. Qu'elle choisisse entre Wangel et lui !

Le trouble d'Ellida est extrême. D'une part elle aime son mari qui est un homme excellent et dont le seul défaut, un défaut dont elle n'a point à souffrir, est un goût trop prononcé pour les liqueurs fortes. Mais cet amour n'est venu qu'après le mariage. C'est par raison qu'Ellida s'est laissé marier à Wangel. Elle n'était pas faite pour être la seconde femme d'un homme. Son mariage a été un marché ; elle s'est vendue. « Ce fut vraiment un grand mal-

heur pour tous les deux, dit-elle à son mari, que nous deux précisément nous dussions nous rencontrer... J'étais là sans secours, sans ressources, toute seule au monde. Il était tout naturel que je consentisse, quand tu es venu m'offrir de pourvoir à mon entretien pour toute ma vie... Je n'aurais pas dû accepter ! Pour aucun prix je n'aurais dû accepter cela ! Je n'aurais pas dû me vendre ! Plutôt le travail le plus servile, plutôt la vie la plus misérable en... en liberté et d'après mon propre choix ! » C'est parce qu'elle ne s'est pas décidée librement que toute sa vie avec Wangel est empoisonnée. Il a beau l'accabler de tendresses ; ses bontés n'effaceront pas un signe d'esclavage qu'elle se sent imprimé au front. Wangel lui propose de quitter la ville qu'ils habitent, quelque douleur qu'il ait à en partir ; ils iraient s'installer à Skjoldvik, au bord de cette mer sans laquelle Ellida paraît ne pas pouvoir vivre. Elle refuse ce sacrifice inutile. Il y aurait toujours au fond de son âme un besoin inassouvi, un regret non apaisé.

D'autre part, Ellida tremble devant l'Etranger. Il y a dans cet homme, comme dans la mer, une force redoutable qui attire et qui repousse. Elle ne l'aime point; elle le haïrait plutôt comme on hait un tyran. Elle souffre de lui être soumise, d'être sans volonté devant lui. Mais si l'Etranger inspire le même effroi que la mer, il en a aussi la magique puissance d'attraction. La nature intime d'Ellida

la pousse vers lui ; en lui elle retrouve tous ses instincts, toutes ses aspirations, le même besoin d'espace et d'horizons illimités. « Le voici, dit-elle, qui va revenir et m'offrir pour la seule et dernière fois de recommencer ma vie, ma vie propre, ma vraie vie, la vie qui attire et repousse, et à laquelle je ne puis renoncer. »

Wangel offre à Ellida de la protéger contre le terrible pouvoir de l'Etranger. Elle refuse cette protection. C'est par sa propre force qu'elle lui résistera, si toutefois elle veut résister. C'est en toute indépendance, ne relevant que d'elle-même, qu'elle désire se présenter devant lui quand il reviendra. Son mari prétend qu'elle n'a pas le choix ; il lui défend d'opter pour la vie avec l'Etranger. « Mon choix, répond-elle, tu ne peux pas l'empêcher. Ni toi ni personne. Tu peux me défendre de voyager avec lui, de le suivre, au cas où je prendrais ce parti. Tu peux me retenir ici de force, contre ma volonté. Cela, tu le peux. Mais que je fasse un choix, un choix au fond de mon cœur, que je le choisisse lui et pas toi, cela, tu ne peux pas l'empêcher. » Wangel menace de livrer son rival à la justice à cause du meurtre avoué à Ellida ; mais celle-ci déclare qu'elle niera formellement avoir reçu cet aveu. Alors, voyant que sa femme ne pourra être heureuse que si elle rentre en pleine possession de sa liberté, Wangel se décide à un douloureux sacrifice. Il renonce à ses droits sur elle, et, le cœur

meurtri, l'autorise à suivre l'Etranger, si elle veut. Or quel usage Ellida, dégagée de toute contrainte, déliée de cette fidélité conjugale dont le monde fait un devoir, quel usage fera-t-elle de sa liberté ? — Elle choisira de vivre avec son mari.

Mise à même de disposer de son sort, Ellida veut, en pleine connaissance de cause, être la femme de Wangel. De ce moment date son vrai mariage, un mariage librement contracté. Elle vivra heureuse dans ce coin perdu où elle dépérissait auparavant, dans cette maison qui maintenant sera bien la sienne, sûre d'une affection que son mari a portée jusqu'à la plus généreuse abnégation, aimée aussi de ses belles-filles dont elle a fait ses filles à elle. Il ne sera plus question d'aller habiter Skjoldvik. Ellida guérie n'aura plus besoin de calmer ses nerfs dans la fraîcheur des flots salés, ni de respirer les senteurs marines. « Je commence à te comprendre, peu à peu, lui dit Wangel. Tes pensées et tes sentiments se traduisent en images et en représentations visibles. Tes aspirations, ta nostalgie de la mer, le penchant qui t'entraînait vers lui, vers cet homme étranger, c'était l'expression d'un besoin de liberté qui s'éveillait et qui grandissait en toi. Pas autre chose. »

Ellida donc a vaincu sa première nature. Elle a renoncé à ce qu'elle appelait sa vraie vie ; elle a triomphé de son besoin d'indépendance et de son tempérament hostile à la règle. Elle accepte de vivre

comme tout le monde d'après les lois et les usages établis; mais elle ne se sentira pas diminuée par cette soumission, du moment qu'elle y a consenti.

La vie d'Ellida dans un coin triste et fermé, mais avec un mari qu'elle s'est librement donné, sera plus heureuse que celle de l'aînée de ses belles-filles, Bolette, qui s'ennuie dans la retraite, qui voudrait s'instruire, voir le monde, et qui pour satisfaire son désir de mener une existence mouvementée, variée et facile, épouse un homme assez riche, Arnholm, son ancien professeur qui commence à être un vieux professeur. La première fois qu'elle le revoit après huit ou neuf ans, elle le reconnaît à peine, tant il lui paraît vieilli. Pendant longtemps l'idée qu'elle pourrait être sa femme ne lui vient pas à l'esprit; elle pense même qu'il trouvera difficilement à se marier, parce qu'il a donné des leçons à toutes les jeunes filles qu'il connaît, et, « Dieu du ciel, dit-elle, on n'épouse pas un homme qu'on a eu pour professeur ». Son premier mouvement, quand il lui demande sa main, est de reculer épouvantée. Puis elle réfléchit que, si elle refuse, elle est condamnée à se morfondre dans la solitude, qu'elle n'a pas de fortune, qu'un jour son père lui manquera, que sa sœur se mariera tôt ou tard et qu'elle risque de rester une vieille fille sans ressources. Effrayée à la pensée d'un tel avenir, elle prête une oreille plus favorable à la prière d'Arnholm et finit par lui donner sa main. « Se sa-

voir libre, s'écrie-t-elle, sortir d'ici et voir le monde ! Et puis n'avoir plus à s'inquiéter de l'avenir ! N'être pas toujours bêtement préoccupée de joindre les deux bouts ! » Arnholm, tout en voyant que Bolette n'a aucun amour pour lui, qu'elle ne l'épouse que par nécessité, persiste à la prendre pour femme. Il pense qu'à la longue il saura gagner ce cœur. Il accablera Bolette de bontés, il la gâtera, il la portera sur les mains, dit-il. Nous prévoyons que cette union, fondée sur le calcul, sera pareille à ce qu'était celle d'Ellida et de Wangel avant la crise. Bolette se meublera l'esprit avec son mari qui redeviendra son professeur, elle voyagera et verra des pays nouveaux, elle fréquentera la société d'une grande ville. Elle appelle cela être libre, pauvre fille qui n'obtient cette liberté que par un mariage forcé ! Un mal incurable empoisonnera son existence ; ce sera le regret, qui a si cruellement torturé Ellida, d'avoir fait un marché au lieu de n'écouter que son cœur.

L'on va beaucoup deux par deux dans ce drame. Wangel reste souvent seul avec Ellida, Arnholm avec Bolette. Il se trouve ainsi que Hilda n'a quelquefois que Lyngstrand pour lui tenir compagnie. C'est une figure amusante et bien vraie que celle de cette gamine délurée, enfant terrible qui s'exprime sans ménagement sur le compte des gens, pleine de verve et de santé, qui se vante de savoir nager sur le dos, mais une gamine en qui la

femme s'éveille et qui ébauche déjà son petit bout de roman. Il n'y a pas à craindre qu'elle ne songe à épouser Lyngstrand : très pratique, elle remarque qu'il n'a pas le sou et qu'il est malade. Cependant par cela même qu'il est pauvre et souffrant, elle s'intéresse à lui ; elle trouve cela romanesque ; un soupçon d'amourette pousse dans son cœur ou plutôt dans son imagination de petite pensionnaire. Songeant que Lyngstrand n'en a plus pour longtemps à vivre, elle s'amuse à se figurer l'air qu'elle aurait en toilette de fiancée veuve, avec un long voile de deuil, des gants noirs, et beaucoup de ruches noires partout.

Ce pauvre Lyngstrand est devenu phtisique pour être resté pendant plusieurs heures dans l'eau à la suite d'un naufrage. C'est un garçon timide et doux, à l'esprit borné. Il joue dans la pièce un rôle important, non seulement parce qu'il donne des nouvelles de l'Etranger et contribue par son récit à jeter Ellida dans un trouble profond, mais parce qu'il offre avec Ellida un parfait contraste. Tandis que celle-ci est malheureuse d'avoir dit adieu à la mer, Lyngstrand est ravi, au contraire, de ce que son accident l'ait forcé à quitter la vie de marin. Ellida représente les hommes qui se lamentent d'avoir perdu leur liberté ; Lyngstrand, ceux qui ne s'en aperçoivent même pas. Beaucoup de plaisirs lui sont défendus ; les promenades en montagne l'essoufflent ; la danse lui est interdite ; sa pauvreté le force à

quitter un hôtel confortable et à chercher un logement plus modeste. Cette gêne de tous les instants ne l'attriste point. Bien plus, il se réjouit de sa maladie, parce qu'il ne la croit pas sérieuse et parce qu'elle lui vaut mille témoignages de bienveillance. « Elle est cause, je crois, dit-il, que tous les hommes sont bons, aimables et charitables envers moi. » Ellida lui prête son ombrelle dans une promenade pour qu'il s'en serve en guise de canne. Bolette et Hilda ont pour lui des attentions gracieuses. Une douce illusion lui fait voir la vie en rose. Un protecteur songe à lui faire apprendre la sculpture. Lyngstrand se voit déjà en route vers l'Italie et devenant un grand artiste ; il décrit un groupe dont il a l'idée, comme si l'œuvre était exécutée. Amené à parler du rôle des femmes d'artistes, il émet sur le mariage des théories qui montrent qu'il n'a aucun sens pour la liberté. Dans son égoïsme charmant de candeur, il veut que la femme serve seulement à soigner le mari, à lui rendre la vie sereine, afin qu'il puisse, l'âme joyeuse, se livrer à son travail. Selon lui, le mariage parfait consiste dans la transformation de la femme qui s'efforce de prendre les goûts et les habitudes du mari. L'homme n'a pas à se transformer parce qu'il a un but en vue duquel il faut qu'il vive. Ainsi la femme doit abdiquer sa personnalité, tandis que le mari garde la sienne intacte. Par sa nature et par ses discours Lyngstrand est donc, en opposition

avec Ellida, l'individu qui se renferme et croit juste de renfermer les autres dans une existence étroitement limitée, et qui trouve moyen d'être heureux dans ces limites, non point, comme Ellida, en acceptant volontairement une situation dont il se rend parfaitement compte, mais en se faisant illusion sur son sort.

Le rôle comique de Ballested éclaircit l'idée de la *Dame de la mer*, comme le rôle d'Ulrik Brendel éclaircit l'idée de *Rosmersholm*. Cet original a tous les talents. Il est coiffeur-parfumeur, maître de danse, président de la société des joueurs de cor, guide des étrangers auxquels il fait le boniment en plusieurs langues ; il est également peintre. « Pourquoi ne serais-je pas aussi peintre ? » demande-t-il. On peut l'employer à toutes les besognes. C'est lui que Bolette charge de pavoiser la maison, il sait très bien hisser un drapeau. « Cela n'est pas difficile. » C'est tout un monde que cet homme. Ballested n'est pas du pays ; il y est venu avec une troupe de comédiens pour laquelle il brossait les décors ; soyez sûrs qu'il a joué dans plus d'une pièce ; il en a peut-être écrit. Or ce génie qui a parcouru la terre a fixé sans tristesse son domicile dans cette contrée perdue. Sa puissante cervelle n'y est pas à l'étroit. « Je me suis attaché à cet endroit, dit-il, par les liens du temps et de l'habitude. » Il se considère comme un enfant du pays. Il parle avec amour de *sa* bonne petite ville ; il craint même que les nombreux tou-

ristes qui la traversent en été ne la lui gâtent en y apportant trop de mouvement. A la fin de la saison, lorsque le bateau fait son dernier voyage, Ballested a un moment de mélancolie. « Le voilà bientôt à sa fin, dit-il, le temps joyeux de l'été. Bientôt toutes les routes de la mer seront fermées, comme on dit dans la tragédie.... Triste d'y penser. Nous avons été, pendant des semaines et des mois, les joyeux enfants de l'été. Il sera pénible de s'accommoder des jours brumeux. » Cependant Ballested se remettra vite. Il supportera sans peine la solitude et l'inaction à laquelle vont être condamnés ses multiples talents. « Les hommes peuvent s'accla..... s'accli..... s'acclimater », répète-t-il philosophiquement. — « Quand ils le font en toute liberté, ajoute Ellida. C'est là le point essentiel. »

La *Dame de la mer* manque peut-être par moments de clarté. Il n'est pas toujours aisé de voir du premier coup dans quel rapport telle scène est avec l'ensemble de la pièce. L'unité du drame est incontestable ; cependant il arrive parfois que les liens paraissent un peu lâches. Avec ses trois couples, Wangel-Ellida, Arnholm-Bolette, Lyngstrand-Hilda, qui se succèdent avec une certaine régularité, le plan de la *Dame de la mer* est comparable à un dessin qui représenterait des cercles concentriques, plutôt qu'à une figure où toutes les lignes seraient convergentes. Or dans un drame toutes les parties doivent visiblement concourir vers un point central. Mais si, par

ces défauts, la *Dame de la mer* est inférieure à quelques autres œuvres du poète, elle peut être placée à côté de *Rosmersholm* pour l'impression de haute poésie qu'elle laisse. Le sentiment de la nature y est puissamment exprimé. Ce drame est un hymne à la mer écrit en un style sobre et condensé, lapidaire presque. Sans doute, ce sentiment n'est pas aussi simple, aussi spontané que celui qui anime certaines œuvres de Bjœrnson. Cet hymne à la mer est tout différent du splendide morceau lyrique qui ouvre le poème d'*Arnljot Gelline.* Ibsen n'est pas lyrique ; il ne chante pas la mer pour elle-même. Il ne sépare pas le monde physique du monde moral. Les phénomènes de la nature sont pour lui des images de ce qui se passe au dedans de nous-mêmes. De là vient l'émotion particulièrement profonde que nous causent ses rapides esquisses du monde extérieur. En nous menant au bord de la mer immense, le poète nous ouvre en même temps les horizons infinis où se plaisent le cœur et la pensée, et nous dit les vastes aspirations des âmes supérieures.

CHAPITRE VI.

HEDDA GABLER.

On a compris *Hedda Gabler* de manières diverses. Ces divergences tiennent à ce qu'Ibsen, contrairement à ce que font la plupart des auteurs dramatiques, contrairement à ce qu'il fait le plus souvent lui-même, laisse aux spectateurs le choix de conclure comme ils voudront. Comme l'a fait remarquer M. Jules Lemaître dans la conférence qui a précédé la représentation de *Hedda Gabler* au Vaudeville, Ibsen en général ne dispense pas son public de quelque effort. D'une discrétion qui touche parfois à l'obscurité, il le suppose assez intelligent pour se faire comprendre sans longues explications ; il ne se soucie pas des imbéciles. Cependant la plupart de ses pièces exposent catégoriquement une doctrine. Il ne fait pas de même dans *Hedda Gabler*. Il n'y a pas ici de thèse bien mise en saillie. En ce sens le poète a pu dire à son traducteur, M. Prozor, que *Hedda Gabler* n'est pas une pièce à problème. Il se contente de donner, en grand artiste, un très intéressant tableau de la réalité, de créer des personnages vivants et de

déduire une action dramatique de situations vraies, sans prendre parti lui-même, sans afficher de sympathies pour tel ou tel de ses personnages. Que les spectateurs portent leurs préférences du côté où bon leur semble. Qu'ils tirent du drame la leçon qu'il leur plaira. Ibsen ne se prononce point.

Mais le critique ne peut pas tout simplement, comme les spectateurs, « se laisser aller aux choses qui prennent par les entrailles ». Celui surtout qui étudie l'ensemble du théâtre d'Ibsen ne doit pas se contenter de parler de l'émotion plus ou moins vive que produit *Hedda Gabler*. Il faut qu'il examine la filiation de la pièce et qu'il se demande si réellement elle ne se rattache pas aux autres pièces où le poète s'était préoccupé avant toute chose de donner un enseignement aux hommes. Ibsen dit qu'il ne veut rien prouver. Eh bien ! comment est-il arrivé à ne plus rien vouloir prouver, lui qui n'a pas fait autre chose toute sa vie? Nous savons, depuis le *Canard sauvage*, qu'il doutait de l'efficacité de sa prédication. Qu'il ne veuille plus faire la leçon à personne, c'est déjà une leçon, une leçon de sagesse, un conseil de philosophie indulgente, ou encore un aveu d'impuissance. Si le poète affecte de se détacher de ses personnages, ne pouvons-nous pas le soupçonner, nous qui connaissons ses anciennes sympathies, de n'être pas si indifférent au fond ? Eclairés par les doctrines qui sont exposées dans les drames précédents, il ne nous sera pas impossible de découvrir les véritables tendances

d'une œuvre dont l'auteur s'efforce de rester impartial.

Pour comprendre les tendances de *Hedda Gabler*, ou du moins pour se rendre compte des dispositions d'esprit dans lesquelles le poète a écrit la pièce, il faut remonter aux *Revenants*. L'idéal de Mme Alving avait été l'émancipation du moi délivré de tous les préjugés qui pèsent sur l'intelligence et des devoirs qui rendent la vie si triste. Mme Alving avait le culte de la nature et de la beauté joyeuse. Mais combien cette doctrine était dangereuse ! Combien cet idéal risquait d'être profané ! Avec Mme Alving il n'y avait rien à craindre. Sa nature était trop distinguée, ses instincts trop nobles, pour qu'elle fît un mauvais usage des libertés qu'elle réclamait. Sa révolte contre l'ordre moral et social était purement intellectuelle. Mais supposez une personne à l'âme moins délicate, au sang plus jeune. A quels excès ne se croira-t-elle pas autorisée par la morale de « la joie de vivre » ? En somme Régine Engstrand, lorsqu'elle part à la recherche des plaisirs de la jeunesse, ne fait qu'appliquer à sa façon les idées de Mme Alving. Ces idées seraient peut-être bonnes à mettre en pratique, si les hommes étaient faits d'une pâte moins grossière. Mais ils sont incapables de ne pas les dénaturer : c'est la conviction à laquelle Ibsen est arrivé avec les années. *Hedda Gabler* nous montre une nouvelle déformation de la doctrine de Mme Alving. Et cette fois, ce n'est pas sous l'impulsion des passions sen-

suelles que l'idéal est profané. Le poète nous expose comment les théories dont il s'est fait l'apôtre dans les *Revenants* peuvent devenir funestes, sans sortir de l'intelligence, en engendrant une sorte de maladie cérébrale qui mène à de terribles catastrophes. L'héroïne du drame ne sent pas l'aiguillon de la chair, ses sens ne la poussent pas au plaisir, elle est chaste de corps. C'est son esprit qui est dévoyé. Son cerveau déséquilibré transforme en erreurs pernicieuses les hardis principes de Mme Alving. Le moi, qui était sacré pour Mme Alving, Hedda Gabler le rend haïssable ; le développement de la personnalité devient chez elle un égoïsme féroce. Son intelligence ne s'émancipe qu'en se dépravant ; au lieu d'une curiosité légitime, il n'y a chez Hedda que le désir vicieux de jeter un coup d'œil dans un monde qu'il n'est pas permis aux jeunes filles de connaître, un goût très vif pour les détails piquants de la chronique scandaleuse. Au lieu de l'aristocratie du caractère, Hedda n'a qu'un étroit esprit de caste ; fille d'un général, elle croit être d'un monde à part. Le mépris de la multitude, une vertu aux yeux d'Ibsen, devient chez elle le mépris de la roture. L'aristocratie pour elle, c'est avoir chevaux et équipages avec des domestiques en livrée. Au lieu de la beauté païenne qu'adorait Mme Alving, l'imagination de Hedda ne se représente que des attitudes théâtrales, je ne sais quel chic de mauvais artiste. Le beau pour elle n'est que du clinquant. C'est à juste titre que M. Jules

Lemaître la traite de cabotine. La plupart des héroïnes d'Ibsen donnent un but à leur existence; elles suivent une vocation. Hedda ne veut qu'un passe-temps. Quelques-unes de ces héroïnes exercent une action bienfaisante sur certains hommes. Ainsi Rébecca West est la libératrice de Rosmer. Hedda veut, elle aussi, peser sur une destinée humaine. Elle aussi se propose de rendre à la liberté un caractère qui est en train de subir une règle. Mais ce qu'elle recherche ainsi, ce n'est pas le bonheur de l'homme dont elle entreprend de changer la vie, c'est le simple plaisir de le mener où elle veut, c'est la satisfaction de triompher d'influences rivales, c'est une victoire de son amour-propre.

Il semblerait qu'Ibsen dût traiter sévèrement une personne qui fait une aussi odieuse caricature de sa doctrine. Cependant il ne nous la fait pas détester. Sous la caricature il y a un certain fond dont il faut tenir compte à Hedda. Ses vices sont des vertus dégénérées qui peut-être auraient gardé leur pureté sans la fatalité des circonstances. Si les belles idées sont déformées chez elle, ce n'est pas tout à fait sa faute. Hedda est d'abord victime de son éducation. Elle a perdu sa mère de bonne heure. Son père, qui était général, n'a pas su l'élever. Il recevait chez lui des jeunes gens de mœurs dissolues dont le commerce était désastreux pour la jeune fille. Plongé dans la lecture de son journal, il la laissait en tête à tête avec un viveur d'autant plus dangereux qu'il était doué

d'une brillante intelligence, dont les spirituels et lestes propos faisaient les délices de Hedda, et qui, voulant passer un jour de la liberté des paroles à la liberté des actes, ne s'arrêta que devant la menace d'un pistolet dont la jeune fille s'était armée. Puis une nouvelle calamité s'abattit sur elle : elle fit un mariage malheureux. A vingt-neuf ans elle avait eu beaucoup d'adorateurs, mais aucun d'eux ne lui avait parlé de l'épouser. En désespoir de cause, elle accepta la main d'un brave garçon qu'elle ne pouvait pas aimer, qui était trop médiocre pour arriver à la dominer et à la corriger. Un homme intelligent pour qui elle aurait eu de la sympathie aurait peut-être ranimé de bons instincts qui n'étaient pas entièrement étouffés en elle. Mais avec un mari qu'elle méprise parce qu'il est un esprit borné, et qu'elle hait parce qu'elle n'en a pas trouvé d'autre, ses mauvais sentiments s'exaspèrent. La colère et le dégoût la rendent plus méchante. Enfin Hedda est une malade ; elle souffre de la névrose. Son état, habituellement morbide, se complique encore de l'irritation particulière que lui cause une grossesse. Ses nerfs sont tendus au plus haut point. La moindre contrariété la met hors d'elle. Sur un rien, nous la voyons serrer furieusement les poings, prête à avoir une crise de larmes. Il lui vient des envies de faire de la peine aux gens ; elle a des accès de cruauté dont elle est irresponsable. « C'est plus fort que moi », dit-elle. Ibsen atténue donc les torts de Hedda. Il a

reconnu avec le temps que pour réagir contre certaines influences néfastes il faudrait une force de caractère que l'on ne peut pas exiger de la moyenne des hommes; le moraliste intransigeant d'autrefois commence à avoir de la pitié pour les coupables. Cette indulgence, le spectateur la partage. Hedda ne nous est pas entièrement odieuse. Son histoire nous intéresse et son malheur nous émeut.

Hedda revient de son voyage de noces. Les cinq ou six mois qu'elle a passés à l'étranger avec Georges Tesman, son mari, ont été pour elle un vrai martyre. Tesman, qui aspire à être professeur dans une Université, est un esprit médiocre, sans originalité, un laborieux compilateur. Le voyage de noces a été pour lui un voyage d'études ; il a passé ses journées dans les bibliothèques, amassant des documents pour une histoire de l'industrie domestique du Brabant au moyen âge. Il rapporte une grande valise pleine de notes. Comme Hedda ne l'aime point, elle ne se plaint pas d'avoir été délaissée. Ce qu'elle ne lui pardonne pas, c'est de s'être ennuyée à vivre si longtemps seule avec lui. Tesman a tout ce qu'il faut pour être insupportable à une femme comme Hedda : une physionomie terne de travailleur patient, les manières gauches de quelqu'un qui a toujours vécu dans les livres, une naïveté de grand enfant, une conversation traînante où reviennent à toute minute des tics agaçants, des « hein », des « pense donc », des « dis donc ». Les grandes qua-

lités de Tesman, la bonté et la droiture, Hedda est incapable de les apprécier. Elle ne voit en lui qu'un fantoche, un pédant ridicule. Elle le méprise aussi parce qu'il est issu d'une famille modeste, n'oubliant jamais, quant à elle, que son père était général. Elle est bien décidée à rester étrangère à tout ce qui le touche. Elle le prie de ne pas lui parler de ses travaux, de ses projets d'avenir. Elle se refuse à toute intimité avec deux vieilles tantes qu'il adore et qu'il voudrait voir tous les jours dans sa maison. Elle met un tel abîme entre elle et lui qu'elle lui cache pendant longtemps une nouvelle qui le transporterait de joie, la nouvelle qu'il sera bientôt père. « Je suis absolument telle que j'étais en partant », dit-elle en l'interrompant d'une voix brève, quand il remarque chez elle un embonpoint qu'il attribue d'ailleurs à l'air des montagnes. Ce n'est qu'un demi-mensonge. Hedda est en effet restée Hedda Gabler comme avant le mariage. Aucune entente n'est possible entre elle et Tesman. C'est avec intention que le poète garde, dans le titre du drame, le nom de jeune fille de l'héroïne.

Le principal avantage que Hedda recherchait en s'unissant à Tesman est sur le point de lui échapper. L'infortuné savant est menacé de ne pas obtenir cette chaire de professeur qui devait permettre à sa femme d'avoir un certain train de maison. On lui fait craindre la concurrence d'Eylert Lœvborg, l'homme de génie débauché contre qui Hedda avait

dû autrefois se défendre avec un pistolet, mais qui s'est rangé depuis et qui a de puissantes protections. Tesman se désole de s'être marié sans avenir certain, d'avoir bâti sur de simples espérances, de s'être installé trop somptueusement. Il faut que Hedda renonce au piano neuf dont elle a envie, au cheval de selle et au domestique en livrée que Tesman lui avait promis. Ce n'est point là l'existence qu'elle attendait. Il ne lui restera donc pour se divertir, dit-elle, que les pistolets de son père.

Elle ne serait pas si seule, si elle voulait bien. Tante Julie, qui a élevé Tesman, qui est le dévouement même, et qui adore Hedda parce qu'elle adore son neveu, serait heureuse de la voir souvent. Par mille marques d'affection la bonne demoiselle adoucirait peut-être l'humeur aigrie de la jeune femme. Mais Hedda répond avec beaucoup de froideur à sa tendresse. Elle prend même plaisir à blesser l'excellente personne. Pour faire honneur à sa nièce, tante Julie vient avec un chapeau neuf que Tesman trouve superbe. Elle le quitte et le pose sur une chaise. Hedda, qui entre un instant après, fait semblant de croire que c'est le chapeau de la bonne, et dit qu'il n'y aura jamais moyen de s'entendre avec cette fille, si elle laisse traîner ses vieux effets sur les meubles. Froissée au premier moment, tante Julie ne garde pas rancune. Plus fine que Tesman, elle se doute de l'état de sa nièce. Elle excuse des méchancetés qu'elle regarde comme des bizarreries de femme malade.

Hedda pourrait encore chercher une diversion à son ennui en goûtant d'avance les joies de la maternité. Mais la perspective d'être mère, au lieu de la réjouir, l'épouvante. Elle n'en a pas la vocation, dit-elle. C'est avec une sorte de terreur qu'elle compte les mois et voit approcher le terme.

Une des rares distractions qui lui soient agréables, c'est de faire la causette avec l'assesseur Brack. Cet assesseur (sans doute une espèce de sous-préfet) est un riche, élégant et spirituel célibataire. Très habilement il s'est immiscé dans les affaires du ménage Tesman. C'est lui qui pendant le voyage des jeunes mariés a acheté pour leur compte la villa qu'ils habitent, et qui a préparé l'installation. Il cultive avec soin l'amitié du bon savant, lui prodigue les conseils, lui rend service, l'invite à des soirées d'hommes qu'il donne dans sa garçonnière et où l'on s'amuse ferme. Naturellement tout ce zèle n'est pas désintéressé. Brack sait que Hedda ne peut pas être heureuse avec Tesman. Il cherche à entrer dans l'intimité de la jeune femme et à la consoler. Il débine avec beaucoup d'adresse son excellent ami et plaint de tout son cœur la pauvre malheureuse condamnée à se morfondre avec cet érudit spécialiste. Comme Hedda et Brack ont eu de tout temps ensemble une grande liberté de langage, l'assesseur pose assez carrément sa candidature. Son respectueux éloignement pour les liens matrimoniaux l'a empêché d'épouser Hedda, mais il ne serait pas fâché

d'être le coq dans le panier, comme il dit, le troisième dans le triangle conjugal.

Il serait possible qu'à ce jeu dangereux Hedda se brûlât les doigts. Par désœuvrement plutôt que par inclination elle pourrait se laisser aller à devenir la maîtresse de Brack. Mais voici pour elle une occupation qui va changer le cours de ses pensées. A son retour de voyage, elle retrouve son ancien camarade Eylert Lœvborg. Après trois années passées dans le nord où il s'est corrigé sous l'influence bienfaisante d'une femme qui l'aimait, Lœvborg est revenu en ville avec l'intention d'y faire une série de conférences. Un livre qu'il vient de publier et qui traite de la marche de la civilisation, a eu un très grand retentissement. Mais cet ouvrage, dont Tesman fait un éloge chaleureux, rendant justice dans sa probité à l'homme qu'il croit son concurrent à la chaire de professeur, cet ouvrage, l'auteur le dédaigne. Il ne l'a fait paraître que pour préparer le public à la lecture de son vrai livre, de celui où il est tout à fait lui-même. Cet ouvrage est en deux parties. La première traite des puissances civilisatrices de l'avenir, la seconde de la marche future de la civilisation. Ce livre qui doit révolutionner le monde, Lœvborg l'a écrit aux côtés et sous l'inspiration de Mme Elvsted, une toute jeune femme qui l'a fait renoncer à sa vie de débauche, qui a été son bon ange.

La jalousie s'empare de Hedda Cette Mme Elvsted

est une de ses camarades de pension ; c'était la petite Théa dont tout le monde remarquait les cheveux d'un blond ardent ; un jour Hedda l'a menacée de les lui brûler. C'est cette femme, qu'elle traite de niaise, qui a eu assez d'ascendant sur Lœvborg pour le faire changer de vie. Elle l'a relevé, et le grand homme, de son côté, lui a ouvert l'intelligence et a fait d'elle un être complet. Une harmonie parfaite s'est établie entre elle et Lœvborg. Leurs deux âmes n'en faisaient plus qu'une, leurs deux intelligences travaillaient de concert. Elle a collaboré à son magnifique ouvrage. Lœvborg étant revenu à la ville, Mme Elvsted quitte son mari pour le suivre. Elle tremble que, retrouvant ses connaissances d'autrefois, il ne reprenne ses mauvaises habitudes ; elle ne peut pas l'abandonner à lui-même au milieu des dangers de la ville. Elle a tout sacrifié pour continuer à veiller sur lui. Puis elle veut être à ses côtés pour jouir de son triomphe, lorsque leur livre commun paraîtra. Il lui semble que ce soit un enfant à eux deux qui fera son entrée dans le monde.

Hedda ne peut supporter le spectacle de cette union si complète. Ce n'est pas qu'elle établisse une comparaison entre le sort de Lœvborg et de Théa que l'amour rend si heureux, et son mariage à elle d'où l'amour est absent. Elle n'a pas besoin d'amour ; elle demande que l'on ne prononce pas devant elle ce mot qu'elle dit écœurant. Sa jalousie n'est que de l'orgueil. Elle se met en tête de soustraire Lœvborg

à l'empire de Théa, non pas pour conquérir le cœur du grand homme, mais pour le vain plaisir de peser sur sa destinée. Elle veut tout simplement avoir plus de pouvoir que Théa : c'est un jeu, une partie qu'elle veut gagner. L'idéal, un peu bourgeois de Théa, avait été de faire de Lœvborg un homme correct et rangé, capable de maîtriser ses mauvais instincts, guéri de ses deux plus gros vices, la débauche et l'ivrognerie, et employant sa belle intelligence à l'amélioration du sort de l'humanité. A cet idéal Hedda en oppose un autre, si toutefois on peut donner le nom d'idéal à une vision confuse de son imagination pervertie. C'est l'idéal païen de Mme Alving, mais faussé, dégénéré, tel qu'une Hedda pouvait se le figurer. Au lieu des héros beaux et libres que Mme Alving aurait voulu voir servir de modèles aux hommes, l'imagination de Hedda entrevoit je ne sais quel symbole d'une beauté de mauvais aloi, une personnification glorieuse du dévergondage, une apothéose grotesque de la sensualité. C'est ici que son cabotinage éclate. Elle se représente Lœvborg comme une sorte de Bacchus au front couronné de pampre, aux yeux ardents, à la démarche intrépide. L'homme qui lui est revenu discipliné du Nord, elle veut le rendre à sa nature primitive, à ses appétits. Elle veut qu'il recommence à braver la société, à se moquer de toute règle. Elle va faire des efforts pour que l'homme corrigé par Mme Elvsted redevienne incorrigible, ce qui signifie

pour elle animé de plus d'ardeur et de vie que les autres. Elle veut qu'il recouvre sa force et son indépendance d'autrefois Lœvborg se plaint un moment que Théa ait détruit en lui tout courage et toute audace. Hedda se propose de lui rendre son ardeur et son impétuosité.

C'est avec un verre de punch que Hedda commence la délivrance de Lœvborg. Théa avait obtenu qu'il ne boirait plus. Hedda le raille de sa tempérance. Le monde pourrait croire, dit-elle, qu'il n'est pas bien sûr de lui-même ; elle prétend que l'assesseur Brack a eu un sourire ironique quand Lœvborg a refusé de s'attabler avec Tesman et lui, et de se rendre à la petite fête qu'il donne le soir même. Ces railleries n'ébranlent pas le buveur converti. « Ainsi, ferme comme un roc ! Homme de principes à jamais ! Hé ! C'est ainsi qu'un homme doit être ! » dit Hedda en souriant. Ce n'était pas la peine, continue-t-elle en s'adressant à Théa, d'avoir de mortelles angoisses, de penser qu'un homme d'une volonté si forte retomberait dans ses vieilles habitudes. Lœvborg est surpris d'apprendre que son amie avait si peu de confiance en lui. Blessé par ce doute, il vide plusieurs verres l'un après l'autre et par bravade se rend à la soirée de l'assesseur. Là il lit à Tesman émerveillé le manuscrit de son grand ouvrage, puis il se grise abominablement. En sortant il va continuer la fête chez une chanteuse aux cheveux roux, Mlle Diane ; mais il perd en chemin son précieux manuscrit. Le

matin, revenu à la raison, il a conscience de sa déchéance; il a trahi Théa, il a détruit ce qu'elle avait fait de lui; il est devenu indigne d'elle. Il raconte à la pauvre femme éplorée qu'il a, dans sa folie, déchiré ses cahiers et qu'il en a jeté les morceaux dans le fjord. Maintenant leurs chemins se séparent, il est un homme fini; Théa ne peut plus le sauver. Le mensonge de Lœvborg était une délicate attention pour son amie, une preuve d'amour. Il ne voulait point l'affliger par le récit fidèle de ses orgies, il craignait aussi de se faire mépriser tout à fait par celle qu'il aimait. A Hedda Lœvborg dit ce qu'il croit la vérité : il est persuadé qu'il a égaré ses cahiers chez Mlle Diane, et il ne peut se pardonner à lui-même d'avoir porté chez une fille un livre où avait passé l'âme pure de Théa. Ce livre, c'est son enfant, c'est l'enfant de Théa qu'il a mené dans un mauvais lieu, et qu'il a laissé, le diable sait entre quelles mains. Ce noble et délicieux roman qu'avait été son union avec Théa se termine odieusement dans le boudoir d'une prostituée. Lœvborg sent sa dégradation complète; il est tombé trop bas pour avoir droit au pardon de Théa. D'autre part il lui est impossible de mener la vie joyeuse et libre; au milieu des orgies il entendrait la voix triste de Théa qui lui ferait des reproches. Il n'a plus qu'à mourir. Hedda l'encourage dans sa résolution. Ah! Lœvborg ne pourra pas, tant qu'il vivra, se soustraire à l'empire de Théa? Hedda a perdu sa peine, lorsqu'elle

a essayé de l'affranchir en le faisant boire et aller chez Brack ? C'est toujours Théa qui le domine, même quand il lui a dit adieu ? Eh bien, que la mort le dérobe à l'influence de la petite niaise ! Et Hedda donne à Lœvborg un de ses pistolets.

A la jalousie de Hedda s'ajoute un autre sentiment. Le suicide lui paraît quelque chose de beau. A ses yeux, sortir volontairement de la vie est un acte de courage dont la plupart des hommes ne sont pas capables. C'est distingué, c'est aristocratique. Seulement il faut savoir se tuer. Tous les genres de mort ne sont pas nobles ; il y en a de plus élégants les uns que les autres. Hedda, en cabotine qu'elle est, veut un suicide romanesque, accompli dans une pose théâtrale, d'un geste supérieur. Une balle dans la tempe, voilà ce qu'il y a de mieux, le vrai chic ! Aussi, lorsqu'elle donne son pistolet à Lœvborg, lui demande-t-elle de finir « en beauté », et quand elle apprend sa mort, elle s'écrie : « Enfin ! Voilà donc un acte !... Je dis qu'il y a là quelque chose de beau ! » Elle éprouve une délivrance à « savoir qu'il y a tout de même quelque chose d'indépendant et de courageux en ce monde, quelque chose qu'illumine un rayon de beauté absolue. »

Il ne suffit pas à Hedda que Lœvborg meure. Par jalousie elle détruira le fruit de l'union de Lœvborg et de Théa, le fameux ouvrage. Tesman avait ramassé le manuscrit au moment où le grand homme venait de le laisser tomber ; il voulait le rendre aussitôt que

Lœvborg serait dégrisé. Ce manuscrit est d'un prix inestimable; il n'y en a pas de copie. L'auteur a dicté son ouvrage à Théa dans des heures d'inspiration qui ne se retrouvent pas ; il serait incapable de le recommencer. Aussi Tesman ne confie-t-il à Hedda ces cahiers irremplaçables qu'en lui recommandant le plus grand soin. Exaspérée d'entendre Lœvborg se lamenter, moins pour avoir perdu le fruit de sa propre peine que pour avoir souillé l'œuvre de sa douce inspiratrice, Hedda prend le parti d'anéantir cette œuvre. A peine Lœvborg sorti pour aller se tuer, elle jette les cahiers les uns après les autres dans le feu, en murmurant ces paroles qui ressemblent à des formules de sorcière malfaisante : « Maintenant je brûle ton enfant, Théa, la belle aux cheveux crépus ! L'enfant que tu as eu avec Eylert Lœvborg. Maintenant je brûle, je brûle l'enfant. »

Bien que Lœvborg soit un apôtre suspect et que Théa soit un instant traitée de sotte, il est permis de supposer que leur livre qui traite de la marche future de la civilisation n'est pas, dans la pensée d'Ibsen, une chimère. Encore dans ces dernières années, au milieu du pessimisme qui le gagnait de plus en plus, le poète gardait une foi robuste en l'avenir. Qu'importe que les réformateurs soient imparfaits, comme Lœvborg ! Du moment qu'ils combattent les vices du temps présent et proposent des remèdes, ils font faire un pas en avant à l'esprit humain. Quoi que vaille la personne de l'apôtre, sa doctrine est méritoire. Aussi

Hedda s'est-elle rendue bien coupable en détruisant l'œuvre de Lœvborg. Son acte n'est pas une simple vengeance de femme, c'est un acte de vandalisme, un crime contre l'humanité. Par là Hedda devient autre chose qu'une simple détraquée. Elle prend à nos yeux une taille surhumaine ; son rôle a quelque chose de métaphysique. Hedda est le génie du mal en lutte avec le progrès. Alexandre Dumas fils a mis sur la scène deux types qui ont quelques rapports avec elle, l'Etrangère et la Femme de Claude. Mais les ravages de ces deux créatures s'étendent moins loin que ceux de l'héroïne d'Ibsen. Mistress Clarkson détruit le bonheur des foyers, Césarine trahit la patrie. Hedda commet un attentat plus monstrueux ; elle tue le bonheur des générations futures. Ces cahiers qu'elle jette au feu ne sont qu'un symbole. Son rôle destructeur ne se borne pas à cet acte isolé et passager. Son action néfaste est permanente et va à l'encontre du but des efforts humains qui doit être, comme on l'a très bien dit récemment, « la paix et l'amélioration communes par le développement de la volonté et de l'amour (1) ». Hedda représente l'esprit de haine et de jalousie, l'individualisme égoïste, la négation rageuse et l'ironie stérile. Elle est le mauvais démon auquel Gœthe a donné le nom de Méphistophélès, le démon qui s'irrite de la marche harmonieuse du monde, qui se plaît à détourner l'homme

(1) Paul Desjardins, *Le Devoir présent.*

du droit chemin, qui dénigre, en froids sarcasmes, les idées fécondes et les sentiments généreux.

Comme Méphistophélès, Hedda est vaincue. A l'ordre du monde elle avait opposé un faux idéal de beauté et de liberté. Elle espérait que cet idéal triompherait dans la mort de Lœvborg. Elle subit au contraire une lamentable défaite. Le suicide de l'homme qu'elle avait essayé d'émanciper n'a pas été ce qu'elle rêvait. Cet acte courageux et noble qu'elle avait d'abord applaudi n'est plus, quand les renseignements précis arrivent, que la fin piteuse et grotesque d'un désespéré. C'est dans le boudoir de la chanteuse rousse que son triomphant Bacchus s'est tué, après s'être stupidement compromis dans une rixe vulgaire avec la police et en geignant sur la perte de son enfant. Et ce n'est pas dans ces tempes que Hedda voyait couronnées de pampre qu'il s'est logé la balle ; ce n'est pas même dans la poitrine, « qui est aussi une bonne place » ; c'est dans le bas-ventre. « Le ridicule et la bassesse atteignent comme une malédiction tout ce que j'ai touché », s'écrie Hedda. Elle-même est menacée d'être traduite devant les tribunaux en compagnie de Mlle Diane, si l'on découvre que le pistolet dont s'est servi Lœvborg lui a été prêté par elle. Son repos dépend du bon plaisir de Brack qui connaît l'arme et qui voudrait se faire payer son silence. Hedda serait donc l'esclave de Brack ! Enfin l'œuvre de Lœvborg n'est pas entièrement détruite. Il en reste des

fragments ; ce sont des notes que Théa conservait précieusement. Collationner ces notes, voilà un travail pour Tesman, le compilateur ! Guidé par Théa, il en retrouvera l'enchaînement ; à eux deux ils reconstitueront le livre. Déjà, dans leur ardeur extrême, ils se mettent à la tâche, penchés tous deux sous la même lampe. Tesman demande à Brack de tenir compagnie à sa femme pendant les longues soirées qu'il lui faudra passer en tête à tête avec Théa. Ainsi cette agaçante petite blonde, après avoir accaparé Lœvborg, va encore accaparer Tesman ! C'en est trop pour Hedda. Elle joue un air endiablé sur son piano, singe son mari, se moque de tante Julie, fait un pied de nez à tout le monde, et se tire un coup de pistolet, dans la tempe.

Le drame a vraiment une conclusion, bien qu'elle ne soit pas énoncée, comme, par exemple, celle des *Soutiens de la société* ou celle d'*Un Ennemi du peuple*, en une formule catégorique. Une première leçon que recueille le spectateur est celle-ci : Ne vivons pas d'une vie purement intellectuelle, car l'esprit peut s'égarer; mais vivons aussi par le cœur qui ne trompe point. Hedda Gabler n'a été qu'une « intellectuelle », dont le cœur et les sens même étaient froids, dont toute la vie s'était concentrée dans un cerveau mal fait. A côté d'elle voyez tante Julie qui est toute bonté, tout amour. Elle s'est dévouée pour son Georges, l'enfant de son bien-aimé frère Joachim, elle s'est dévouée pour sa sœur Rina que la maladie a

clouée au lit pendant de longues années, et, quand Rina est morte, élle va chercher dans la rue quelque pauvre infirme qui ait besoin de soins et d'affection, en attendant qu'elle puisse se dévouer pour l'enfant qui doit naître à son neveu. A côté de Hedda voyez aussi Mme Elvsted qui n'écoute que la voix de la passion. Pour Lœvborg elle a tout quitté; elle est accourue haletante, craignant que dans la ville il n'arrive malheur à son ami. On la dit sotte. Qu'importe? Sa tendresse passionnée a été plus féconde que la froide intelligence de Hedda; cette tendresse a rendu possible le chef-d'œuvre de Lœvborg.

Autre leçon : Ne désespérons pas de l'avenir. En vain les sots et les méchants entravent la marche de la civilisation. En vain ils cherchent à anéantir les grandes pensées des réformateurs; il en reste toujours quelque chose. La guerre que l'on déclare aux génies ne fait que retarder le progrès. On étouffe leur voix, mais les humbles et les obscurs l'ont entendue; ils méditent leurs paroles, reconstituent leurs doctrines qui finissent quand même par se répandre à travers le monde. Le travail sera long, mais prenons patience, il s'accomplira. En rétablissant l'œuvre civilisatrice de Lœvborg, Tesman a pour aide une femme. Ce fait a sa signification. Nous savons quelle haute idée Ibsen a des femmes; il estime leur concours indispensable dans la préparation de l'avenir.

CONCLUSION

LETTRE A M. HENRIK IBSEN.

Cher maitre,

Vous m'avez joliment dit mon fait d'avance, à moi comme d'ailleurs à tous les critiques qui analysent vos œuvres, dans cette scène macabre où, sur le vaisseau qui va sombrer, le passager inconnu s'approche de Peer Gynt et lui demande son très honoré cadavre pour le disséquer. « Mais, mon cher ami, dit le passager, réfléchissez un peu ; vous avez tout avantage à la chose. Je vous ouvrirai et vous mettrai à nu. Ce que je veux chercher notamment, c'est le siège des rêves, et du reste je vous appliquerai la méthode critique. » — « Les désagréables individus que ces hommes de science ! » gémit Peer Gynt.

Il y aurait une souveraine impertinence à vous consacrer dès aujourd'hui une étude qui aurait la prétention d'être complète. Quand on vous a vu écrire, il n'y a guère qu'un an, un drame aussi forte-

ment conçu et aussi différent des autres que *Hedda Gabler*, on ne peut pas considérer, je ne dis pas, bien entendu, votre carrière, mais seulement l'évolution de votre esprit comme terminée. En vérité, vous renouvellerez le miracle de Sophocle : à quatre-vingts ans vous nous donnerez votre *Œdipe Roi*. Il faudrait bientôt ajouter au présent livre non seulement quelques chapitres, mais toute une partie essentielle. Le progrès indéfini de votre pensée dont l'effort ne se lasse jamais, vous amènera certainement à créer encore des formes nouvelles et à proposer de nouvelles solutions des graves problèmes qui vous préoccupent. Vous êtes loin d'avoir dit votre dernier mot.

Si, pareil à l'homme de science tellement désagréable à Peer Gynt, j'arrive avec un scalpel alors que vous êtes dans toute la force de votre génie, c'est que vraiment il n'est jamais trop tôt de faire connaître certains hommes au public. Vous êtes de ceux-là. Quand on peut contribuer à répandre dans le monde de hautes pensées comme celles qu'a conçues votre loyal et fier esprit, il ne faut pas remettre sa tâche au lendemain. C'est un devoir de faire en sorte que la voix des apôtres arrive le plus vite possible à la foule. Un travail immense et profond se produit en ce moment au sein des nations. Nous sommes à la fin d'un monde. Des forces nouvelles demandent à agir. Il vient une poussée d'en bas, des dédaignés et des déshérités qui réclament leur part de bonheur et de souveraineté. Le véritable règne de la volonté popu-

laire est proche. Puisse dans cette fermentation tomber un peu de ce levain que contiennent vos œuvres ! Puisse l'humanité s'inspirer des principes salutaires dont vous êtes le défenseur ! Puisse la révolution qui se prépare n'être pas une de ces comédies politiques, un de ces revirements anodins qui vous irritent, mais cette « révolte de l'esprit humain » que votre cœur souhaite, le triomphe de votre idéal de vérité, de liberté et de beauté !

Pour ce qui est de l'art dramatique, il était grand temps que vos œuvres vinssent le relever et servir d'exemples. En France, comme ailleurs, un maître était nécessaire qui sauvât le théâtre d'une lamentable détresse. Ce n'est pas que les talents nous manquent. Mais ou bien ces talents se répètent, fidèles à des traditions vieillies, ou bien ils se dépensent dans des genres inférieurs. Quelques chercheurs font des tentatives ; malheureusement aucun d'eux n'a produit jusqu'à présent une œuvre qui s'impose et qui force les portes. La plupart des scènes leur sont fermées. Ils ne trouvent guère d'accueil qu'à l'Odéon, ce théâtre qui a été si jeune sous des dehors vieillots, et dans une maison que M. Prudhomme et Tartufe considèrent comme un mauvais lieu, au Théâtre-Libre. La Comédie Française, qui aurait déjà dû jouer *Rosmersholm*, et qui le jouerait si bien, renvoie l'auteur dont la manière se rapprocherait le plus de la vôtre, l'auteur des *Corbeaux*, M. Henri Becque. La majorité de nos critiques, inca-

pable de rien comprendre à tout ce qui sort de l'ordinaire, fait preuve de la plus épaisse niaiserie dès qu'un esprit original se révèle ; elle prodigue contre le malheureux les plaisanteries pesantes ou le fiel d'une froide satire. Le plus coupable, c'est encore le public. De même que les peuples n'ont que les gouvernements qu'ils méritent, de même le public n'a que les administrateurs de théâtres et les critiques qui lui conviennent. C'est lui qui est le plus responsable de la décadence du théâtre contemporain. C'est un public de ruminants qui remâche sans cesse la même nourriture. A celle que vous lui offrez il craindrait de se casser les dents. C'est un public bourgeois et matérialiste qui ne veut pas qu'on lui parle au théâtre d'un idéal austère, et encore moins qu'on lui montre tout simplement la vérité.

Votre exemple donnera du courage aux gens, peu nombreux, qui soupirent, en France et partout, après la régénération du théâtre. L'autorité que vous avez su conquérir dans toute l'Europe permet d'espérer le triomphe d'un drame substantiel et suggestif, à la forme à la fois classique et moderne. Vous achèverez de dégoûter des productions banales et plates qui encombrent nos scènes les esprits graves qui demandent autre chose.

La victoire définitive de votre art se fera longtemps attendre sans doute. Mais vous êtes de ceux que rien ne rebute. Indifférent à la multitude, vous continuerez à vivre dans votre rêve. Les injures de vos dé-

tracteurs ne réussiront pas à vous émouvoir, pas plus que vous ne vous laissez troubler dans votre solitude — je le sais — par la piété peut-être indiscrète de vos admirateurs. Vous vous souviendrez de cette *Lettre par ballon* où vous disiez à votre amie de Suède : « Serons-nous de la fête, Madame ? Oui, qui sait quand la colombe messagère nous apportera l'invitation ? Nous verrons. Jusque-là je me tiendrai dans ma chambre avec des gants glacés ; jusque-là je chercherai la retraite et j'écrirai des vers distingués sur le vélin. Cela fâchera la vile multitude ; on me traitera sans doute de païen. Mais la foule m'épouvante ; je ne veux pas me laisser éclabousser par la fange ; je veux, en habit d'hyménée sans tache, attendre que les temps approchent. »

Clermont-Ferrand, février 1892.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES DRAMES ROMANTIQUES

DEUXIÈME PARTIE

LES DRAMES PHILOSOPHIQUES.

TROISIÈME PARTIE.

LES DRAMES MODERNES.

QUATRIÈME PARTIE.

LES DRAMES SYMBOLIQUES.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE OUDIN ET Cie.



